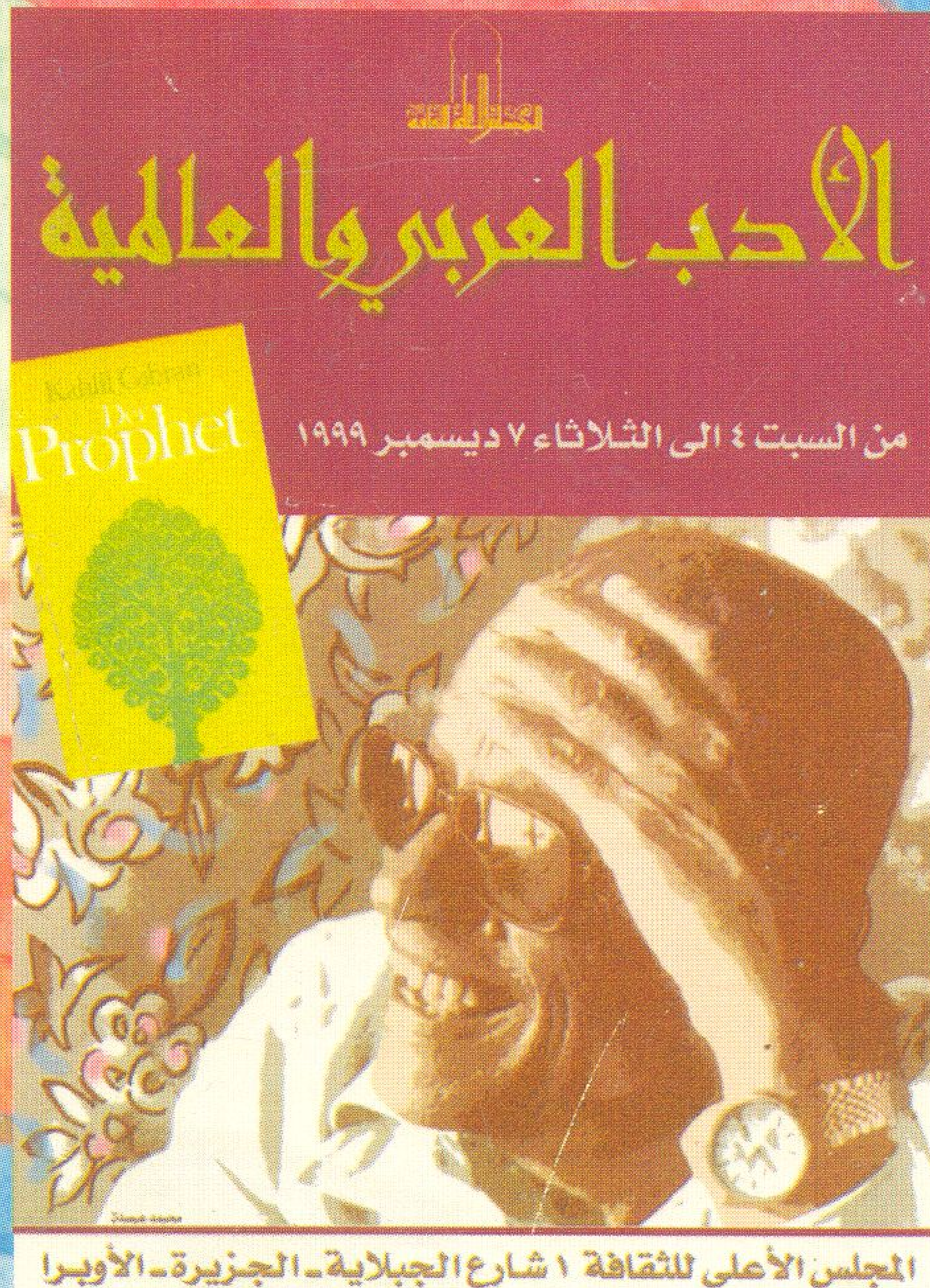
سلسلة أبحاث المؤتمرات /٦

الأدب العربي والعالمية



المجلس الأعلى للثقافة



سلسلة أبحاث المؤتمرات

إشراف

أ. د. جابر عصفور

أبحاث مؤتمر

الأدب العربى والعالمية

من ٤ - ٧ ديسمبر ١٩٩٩

سلسلة أبحاث المؤتمرات / ٦

الأدب العربي والعالمية

المجلس الأعلى للثقافة

كلمات الافتتاح

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور
الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة

الأستاذ الدكتور صلاح فضل رئيس لجنة الدراسات الأدبية، ومقرر اللجنة العلمية المنظمة للمؤتمر .. ضيوفنا الأعزاء.. الزميلات والزملاء. إن أول ما يستوقف الانتباه فى هذا المؤتمر هو عنوانه، فصيغة العنوان «الأدب العربى والعالمية» تومىء إلى علاقة ملتبسة بين طرفيه، يمكن أن تكون علاقة مجاورة أو علاقة تضايف بين طرفيه، ويمكن أن تكون غير هذين الصنفين من العلاقات، لكنها بالقطع ليست علاقة تلازم أو تكافؤ بين طرفين وإلا ما أبرزها الوعى على هذا النحو، وصاغها فى هيئة عنوان هو بطبيعته الخبرية، أو رغم طبيعته الخبرية، سؤال مضمر عن علاقة الطرف الأول وهو الأدب العربى، بالطرف الثانى وهو العالمية. وذلك نوع من الإخبار يضع العلاقة بين الطرفين موضع التأمل المتلهف، والفاعل لهذا التأمل هو وعى يريد أن يكتشف أبعاد الواقع الفعال لأبعاد هذه العلاقة، ومن ثم إمكاناتها الحاضرة واحتمالاتها المستقبلية. ويقترن المبدأ الدافع لهذا التأمل بمنظور يجاور بين الأدب العربى والعالمى، سواء من حيث كون العالمية صفة لازمة لاكتمال الحضور الإنسانى للطرف الأول الذى هو الأدب العربى، أو من حيث كون العالمية صفة مؤرقة لمبدعى الأدب العربى الذين يحرصون على تأكيد حقهم فى الاتصاف بها متوترين فى مسعاهم، شأنهم فى ذلك شأن أمثالنا النقاد المؤرقين بدراسة مكانة الأدب العربى بين آداب العالم المتقدم المؤثرة والمقروءة فى كل مكان. هذا الوضع يجعل من صفة العالمية فى عنوان هذا المؤتمر – خصوصًا عندما يصل العنوان بسياقاته الحاضرة والغائبة فى خطابنا الثقافى العام – هذا الوضع يجعل من صفة العالمية صفة ملحة على الأدب العربى تجعله مؤرقًا بحضوره فى عالم متقدم، مأزومًا نتيجة مكانته فيه وعلاقته به، وذلك على نحو تبدو معه صفة العالمية، علامة على حضور منقوص، ووجود غير مكتمل فى هذا العالم. كما تبدو لهفة الاتصاف بهذه

الصفة أو الانتساب إليها، لهفة على دخول فضاء تقدم هذا العالم الأكثر هيمنة، بأكثر من معنى.

وأتصور أن سؤالنا عن علاقة الأدب العربى والعالمية فى هذا الإطار ومن هذا المنظور، سؤال ينسب إلى نظائره من الأسئلة المتوترة التى تفرضها علاقة عالم متخلف بعالم متقدم، والتى تضعه موضع الصدارة فى خطابنا الثقافى. إنها رغبة الأنا الوطنية أو القومية فى مجاوزة وضعها التى هى عليه، ولهفتها على الانتقال بأدبها من علاقة غير متكافئة إلى علاقة متكافئة بآداب العالم المتقدم، علاقة يستوى أطرافها فى القيمة والمكانة والزيوع والانتشار. ولذلك فإن المعانى الحافة أو الدلالات المصاحبة لصفة العالمية فى سياقات استخدامها النقدى أو الأدبى فى ثقافتنا العربية الحديثة أو المعاصرة - إذا أردنا المزيد من التحديد - مختلفة عن المعانى والدلالات المصاحبة لما يقابل هذه الصفة فى لغات العالم المتقدم أو الذى يسمى نفسه متقدمًا. وفى الوقت نفسه فإن الإشكالات أو الأسئلة التى يطرحها عالمنا الثالث عن أوجه أو إمكانات العلاقة بين آداب هذا العالم الثالث وخصوصًا العربى، ليست موجودة بالقدر نفسه من البروز، ولا بالدرجة نفسها من التوتر، فى حديث ما يسمى أو يسمون بنقاد العالم الأول، خصوصًا عندما يتحدثون عن العلاقة بين آدابهم وصفة العالمية التى تعنى معانى مغايرة لما نعنيه نحن العرب عندما نتحدث عن الأدب العربى والعالمية. والدليل على ذلك أنك لا تجد ناقدًا إنجليزياً أو أمريكيًا أو فرنسيًا أو ألمانيًا أو ما أشبه، يشكى من أن أدبه بعيد عن هذه العالمية، وأن هذا الأدب لكى يتصف بها لابد له أن يجاوز هذا العائق أو ذاك من عوائق حرية التعبير والإبداع، أو يحل هذه المشكلة أو تلك من مشكلات الترجمة أو التوزيع أو التقديم. باختصار إن صفة العالمية لمثل هذا الناقد فى علاقة أدبه الخاص، لا تثير الشجون التى تثيرها فى وعينا الثقافى العربى، ولا تثير العديد من المشكلات التى تؤرقنا سواء فيما نقوم به من مسألة علاقتنا بأدبنا العربى، أو مسألة علاقة أدبنا العربى بالواقع المتعين الذى نعيشه، أو مسألة علاقة هذا الأدب بالآداب العالمية من حولنا فى كوكبنا الأرضى، الذى تحول إلى قرية كونية صغيرة بالفعل. واسمحوا لى كى أؤكد هذا البعد، أن أترجم لكم أحد تعريفات العالمية فى الخطاب النقدى الإنجليزى

المعاصر. ولن ألجأ إلى معاجم ما بعد البنيوية المعقدة، وإنما إلى معجم أكثر يسراً وأكثر زيوعًا فى الوقت نفسه هو معجم المصطلحات النظرية الأدبية الذى أعده «كادون» وصدرت طبعته الرابعة سنة ثمانين وتسعمائة وألف عن دار نشر «بلاك ويل» فى إنجلترا. و«العالمية» فى هذا المعجم هى خاصية فى العمل الفنى تتيح له مجاوزة حدود موقف بعينه أو مكان أو زمان أو شخص أو حادثة، وذلك بطريقة يمكن أن تهم وتمتع وتفيد كل الناس فى أى زمان ومكان، كما أوضح «لون جينس» فى رسالته عن الجليل، فإن الرفعة والعظمة الحقيقية فى الفن تبهج الناس جميعًا فى كل العصور، ولذلك فإن الكاتب الذى يطمح فى العالمية يشغل نفسه ابتداء بجوانب طبيعته الإنسانية وسلوكه الذى لا يتغير، أو يندر أن يتغير. هكذا يركز على الهجاء الجيد وعلى الأمراض الرئيسية للعقل والروح، كالكبر والجشع والحسد والنفاق وشهوة القوة، الأمر الذى يفسر نجاح هجائيين من أمثال أرستوفان وجوفينال وأرزموس وبن جونسون وموليير ودريدن وسوفت وفولتير وبوب وصموئيل بتلر.

هذا المعنى للعالمية عند «كادون» لا يتناول الهموم التى ننطوى عليها نحن العرب حينما نتحدث عن الأدب العربى والعالمية، ولا علاقة مباشرة له بالأسئلة التى نطرحها على أنفسنا. نحن أعلم بالعالمية التى نرجوا أن يصل إليها أدبنا العربى. فمعنى العالمية التى يقصد إليها «كادون» قرين للإنسانية العامة التى يعبر عنها الأدب، والتى تعطفه على قارئيه فى كل مكان أو تعطف قارئيه عليه فى كل زمان، ولكن كيف تتحقق هذه القيمة فى الأدب؟ هل هى مقصد مباشر للأديب فى فعل الكتابة؟ أم نتيجة تترتب على هذا الفعل فى تعديه إلى مقصد غير الذى بدأ به؟ وهل هى تجاور بين الخاص والعام أم تقديم أحدهما على قرينة أم جدل كامل بينهما؟ أم انطلاق من الخاص إلى العام وغوص فى المحلية؟ وبعبارة أخرى كيف ينتقل الأدب بهذه القيمة من الإطار المحلى إلى الإطار العالمى؟ وكيف تجاوز الأعمال الأدبية مجموعة القوانين التى ارتبطت بها إلى مجموعات قرائية متباينة فى العالم كله عن اختلاف أقطاره وزمانه؟ وما المعوقات التى تحول دون ذلك، هل بسبب السياسة أو الاقتصاد أو الدين أو الثقافة أو اللغة أو بسببها جميعًا؟ ولماذا تكتسب بعض الآداب

صفة العالمية وتحرم منها آداب أخرى قد لا تكون أقل فى القيمة؟ ولماذا تتخذ هذه العالمية فى الأغلب معانى لا تفارق المركزية الأوروبية الأمريكية لدى العالم الأول؟ فتظل هذه العالمية قرين دائرة جغرافية لا تفارقها إلا فيما ندر؟

كل تلك الأسئلة لم تخطر على بال أمثال «كادون» فى معجمه أو خارج معجمه: أو لا تشغل بالطبع بال نقاد العالم الأول الذين ينطقون عادة عن نزعة المركزية الأوروبية بأكثر من نبرة، ولا يرون متصفاً بالعالمية إلا الآداب التى ينسبون إليها، والتى ينطلقون من تصويرها مركزاً للعالم ونموذجاً للعالمية.

وأتصور أن هيمنة هذه النزعة على الكثرة الكثيرة من الفكر الأدبى الأوروبى الأمريكى إلى اليوم، قد نتج عنها استبعاد الأدب العربى جنباً إلى جنب آداب العالم الثالث من الموسوعات التى يطلق عليها «أدب العالم»، مثل تلك الموسوعة الضخمة التى أشرفت عليها ليزلى هاريسون وسار هال وصدرت طبعتها سنة خمسة وتسعين وتسعمائة وألف، حيث لا تذكر الأعمال الأدبية للعالم الثالث إلا على سبيل الاستثناء الذى يحتاج إلى أيام للبحث عنه. شأن هذه الموسوعة شأن كثير غيرها من الموسوعات والمعاجم الأدبية والنقدية التى لا تزال أسيرة نزعة المركزية الأوروبية الأمريكية التى لا ترى من آداب العالم سوى دائرة جغرافية، تلك الدائرة التى تغدو وحدها دون غيرها محور القيمة والاهتمام والتركيز والعناية والإعلان والدعاية.

ولا ينفصل عن هذه النزعة ما نلاحظه من ندرة نصوص الأدب العربى التى لا يعرفها الطلاب فى الجامعات العربية إلا على سبيل التخصص فى الأدب العربى أو الآداب الشرقية، وداخل أقسام محصورة بين أقواس التهميش أو عدم العناية بالتيارات الإبداعية العربية المعاصرة. وقس على ذلك تردد الناشرين فى العواصم الأوروبية والأمريكية فى الإقبال على ترجمة ما ينسب إلى الأدب العربى، إلا ما اتخذ فى الأغلب أشكالاً فضائحية أو موضوعات عجائبية غريبة من وجهة نظر القارىء الغربى فى تصور هؤلاء الناشرين. ولهذه النزعة تجلياتها الموجودة فى أقطار العالم الثالث مثل بلادنا نتيجة علاقة الاتباع والتبعية التى تربط بعض التيارات الأدبية أو النقدية أو الفكرية فى هذه الأقطار بنماذج تحاكيها فى المركز الأوروبى الأمريكى. وفى هذه

التجليات يعيد التابع إنتاج مفاهيم متبوعه، كما تعيد المرآة إنتاج الموضوع المنعكس على صفحاتها، وما أكثر النقاد الذين نقابلهم فى العالم الثالث أو فى عالمنا العربى من أولئك الذين يحدثوننا عن مواصفات العالمية من هذا المنطلق وليس فى أذهانهم إلا الاتباعية، أو متناسين أن لكل إبداع خصوصيته التى لا تتعارض مع انفتاحه على غيره وإفادته من كل ما حوله، وأن كل خصوصيته تتمثل فى قدرته الابتكارية التى تبتدع لنفسها من المواصفات ما هو خاص به دون غيره، وهو ما يترك به بصمته المتميزة على الحضور الأدبى فى الوجود كله. ولحسن الحظ حتى لا تبدو هذه الكلمة متشائمة تماماً، أخذت هذه النزعة فى التفكك مؤخرًا نتيجة عاملين حاسمين:

أولهما: التقدم الذى أحرزته آداب العالم الثالث التى فرضت نفسها على المشهد العالمى، فانتزعت الكثير من جوائز نوبل فى دوراتها الأخيرة، وجذبت انتباه القراء فى العالم، الذين أخذوا يلتفتون إلى إبداعات العالم الثالث، ويفارقون هيمنة نزعة الأوروبية المركزية الأمريكية فى عمليات استقبال الأدب، وبخاصة الروائية منه. ويرتبط العامل الثانى: بفلسفات أو تيارات النقد، وما صارت إليه من خطابات جذرية تقود قواعد الهيمنة، وتناوش براثن السلطة أو القوة بالمعنى الذى يقصد إليه ميشيل فوكو. فأفلحت بكشفها عن أوهام المركز الثابت وخطابه ما بعد الاستعمارى الذى يعد أحد هذه التيارات التى تسعى نقديًا إلى استبدال التعددية بالواحدية، والتنوع الإبداعى بالمركز الواحد أو الوحيد بالإبداع فى العالم كله. والصلة بين هذين العاملين، ونقد العولمة فى صورتها الأمريكية صلة وثيقة أساسها البحث عن أفق واعد للتنوع البشرى الخلاق، وأداتها وضع كل المفاهيم التقليدية موضع المساءلة، ومنها مفهوم العولمة والعالمية الذى ينجذب إلى مركز جغرافى بعينه، وقطب ثقافى دون غيره. وأتصور أن هذا المتغير الحاسم لابد أن يفرض نفسه علينا ونحن نناقش فى هذا المؤتمر موضوع الأدب العربى والعالمية، أعنى أن علينا أن نتأمل الموضوع من منظور متغيرات العالم الأخيرة واضعين فى اعتبارنا أن عالم القرن الحادى والعشرين الذى نقف على عتبته فعليًا يختلف عن القرن العشرين الذى انصرم. وأن الأدب العربى نفسه قد استطاع أخيرًا ومنذ حصل نجيب محفوظ على نوبل سنة ثمان وثمانين وتسعمائة وألف

أن يحفر لنفسه أول ثغرة صغيرة في جدار الأدب العالمي الذى ظل صلبًا غير قابل للاختراق طوال العقود الطويلة. وتتسع هذه الثغرة ببطء حقًا وبصعوبة شديدة، ولكن بما يؤكد حركة واعدة لا بد من تدارسها فى هذا المؤتمر، خصوصًا أن المستعربين الذين نتشرف بحضورهم بيننا جميعًا لا ينتسبون إلى نزعة المركزية الأوروبية، ومن ثم فإن الحوار معهم لابد أن يعننا على مناقشة العقبات التى تحد دون سرعة اندفاع الأدب العربى ليؤكد لنفسه مكانًا جديرًا به، خصوصاً بعد أن أخذنا نحن العرب نعى أن العالم أوسع بكثير مما تعودنا على تصوره، وأنه لا معنى للحديث عن عالمية الأدب ونحن لا نقصد إلا الإنجليزية أو الفرنسية فى الأغلب الأعم، ونحن نجهل الكثير من آداب العالم الثالث الذى ننتسب إليه، فضلاً عن الآداب الصينية واليابانية والروسية، بل نجهل الآداب القريبة منا جغرافيًا كالآداب الفارسية والتركية والأوردية وغيرها من آداب العالم الذى أصبح من المستحيل أن ننسجه فى مركز واحد ثابت أو وحيد.

وبعد فإن هذا المؤتمر يقترب من تحقيق هدفه الذى نرجوه له لو نقد مفهوم العالمية المقترنة بهيمنة النزعة المركزية الأوروبية الأمريكية ومضى قدمًا فى تأسيس مفهوم مغاير: عالمية رحبة، عالمية قائمة على التنوع البشرى الخلاق، عالمية يمكن أن يتجاور فيها إسماعيل كدرا، وعزيز نسين، ويوسف إدريس، وصادق هداية، ويتحاور فيه جارسيا مركيز وخوسيه فيلا وساراموجوا ونسولوجنيستون ونديم جولديمر ونجيب محفوظ وغيرهم دون تفرقة بين عالم أول أو ثان أو ثالث. وأحسب أن تخطيط هذا المؤتمر كما وضعته اللجنة المنظمة كان ولا يزال يهدفٍ إلى تحقيق الكثير من ذلك، والدليل البرنامج المطبوع الموزع على حضراتكم،وأرجو أن تتوصل مناقشات بحوثكم القيمة، مع حواركم فى الموائد المستديرة، إلى ما ينقلنا إلى أفق جديدة. أفق لا نكرر فيها ما سبق أن قيل مراراً. أفق يضع الوعى النقدى والأدبى فى مدى الإمكانات الواعدة للقرن الحادى والعشرين، ذلك القرن الذى نقتحمه بأمل أن نكون طرفًا فعالاً منتجاً فى عالم يخلو من ظلال القطبية أو المركزية أو حتى العولمة التى تعيد إنتاج معنى العالمية التى تقتصر على قوم دون قوم.

وفى الختام اسمحوا لى أن أنقل لكم تحيات وزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للثقافة وتمنياته لكم بمؤتمر ناجح، وباسمه وباسمى شخصياً وباسمكم جميعاً أشكر اللجنة العلمية المنظمة: الدكتور صلاح فضل والدكتورة فاطمة موسى والدكتورة كاميليا صبحى والدكتور أحمد مجاهد والأستاذة إيمان السعيد وشكر خاص للدكتور عماد أبو غازى والعاملين فى الشعب واللجان. وخير ما أختم به كلمتى: التحية لضيوفنا الأعزاء الذين تجشموا مشقة السفر والحضور إلينا، وحرصوا على أن يشركونا فى اجتهاداتهم التى نعتز بها، كما نعتز بالحوار معهم، ونرجو منهم أن يغفروا لنا أى تقصير غير مقصود، ولهم جميعاً التحية مكررة، والشكر على حسن الاستماع.

كلمة مقرر المؤتمر
الأستاذ الدكتور صلاح فضل

الأخ الصديق الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة،
الأخوة الضيوف من الباحثين الأجانب والعرب، السيدات والسادة.

يسعد لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بهذا المجلس أن تختتم أنشطة هذا العقد، التى عزفت إيقاعًا سريعًا متلاحقاً وكثافة ملحوظة بفضل ديناميكية أمين عام المجلس. فى هذه اللحظة من التأمل ومن الاستبصار أقول: إنه إذا كانت عالمية الإبداع حلم كل مبدع، وإذا كانت هى مشروع كل أدب لكى يكسر طوقه القومى ويحقق درجة من الإنسانية، فإنها تقتضى كسر حاجز المكان واللغة والجنس للانفتاح والتجاوز.

إن العالمية وهى تسعى إلى خلق سماء وكونية يلتقى حولها إبداع الشعوب المختلفة، تمثل سوقاً مفتوحًا للمعرفة الفنية لنوع من التعارف الحر المتكافئ. إنها تمثل سباق المسافات الجمالية والحضارية. لكننا إذا ألقينا نظرة على الأمس، وجدنا أن القوة العسكرية والأيدلوجية التى كانت أداة للغزو الثقافى فى العصور القديمة، قد انتهت إلى إخضاع بعض الثقافات لنوع من الاغتصاب ونوع من التلقيح القسرى، مع أن بعضها كان ينادى الغزاة كى يتخلص من عجزه وضعفه. وتاريخ الشعوب القديمة حافل بأشكال التواصل العنيف وحافل بأنماط وأشكال تدمير الثقافات المحلية، لكننا الآن فى مطلع هذا القرن الجديد ندرك أن التواصل الحر المبنى على الإرادة الواعية هو الطريق للعالمية الحقيقة.

موقع شرقنا العربى فى هذه الصدمات القديمة كان فريدا وغنيًا بالدلالات، وكى نتذكر جميعًا انبعثت منه أنوار الديانات السماوية الثلاث، فشملت الأرض المعمورة طوعًا فى غالب الأحيان وكرهًا فى أقلها. وتألقت فيه المخيلة الإنسانية بالإبداع الحضارى العظيم، وبرعت فيه اللغات، فعرفت كيف تنتج فنًا ومعرفة وأدباً رفيعاً، لكن عصرنا الحديث يشهد تحديات عديدة فى اتجاهات متوازية.

الأمر الأول بقدر ما انكمش المكان تمدد الزمان، وأصبحت الكرة الأرضية كما درجنا على القول قرية كونية، ففى الوقت الذى أصبح فيه حساب الزمن عسيرا متطاولا ممتداً صار التنافس ضاريا بين جميع الأطراف، مما جعل الإنسان يعترف بضرورة التعدد ويدرك خطورة الاستقطاب. نتج عن ذلك إيمان بضرورة قبول الآخر حتى أجد بدورى قبولاً لديه، صار الحلم المشروع الذى نتبادله جميعًا هو تبادل المعرفة والتذوق. الأمر الثانى أنه فى تحديات هذه الفترة التى نعيشها لم يعد سجن اللغة قفصًا حديديًا للإبداعات المحلية، فقد دخلت الصورة وسيطًا متعددًا ونشيطًا بين اللغات المختلفة، حيث نلاحظ أن الآداب التى تتفوق فى الكتابة اللغوية لا تلبث أن تتفوق فى التمثيل التصويرى وفى الدراما التليفزيونية. ليس عبثًا مثلا أن نشهد عقب هذا الانفجار الروائى العالمى المذهل لأدب أمريكا اللاتينية انتشارًا واسعًا للدراما التليفزيونية التى ينتجها المبدعون فى هذه الشعوب، لأن الأدب المكتوب يجر وراءه حبل الصور المرئية، حيث تلعب السينما دورًا رئيسيًا فى إبراز هذا التبادل الإشارى بين لغات التعبير المختلفة، معنى ذلك أن من يريد لإبداعه اختراق الفضاء عليه توظيف الوسائط التصويرية الجديدة فى تنافس حر بدل أن يشكو من هيمنة الآخرين عليه.

يأتى التحدى الثالث، وقد أشير إليه فى الكلمات السابقة، متمثلاً فى هذا الطوفان الجديد المجتاح الذى يسمى العولمة، وأننا فى إيقاعنا العربى نجد أن العولمة على وزن الهيمنة والسيطرة، فهى الشكل المخيف للاغتصاب الحديث وللغزو الجديد، لكن – وهذا يقينى – أعتقد أن الثقافات العميقة المبدعة لا يمكن لها أن تخشى التنافس المتكافىء، لأنها تتقى التدمير الخفى وتعرف كيف تحافظ على خصوصيتها وهويتها، وكيف يبرز طموحها المشروع لهذه العالمية من منظور التواصل الحر. فمقابل تلك العولمة المشبوهة الأحادية يطرح أدبنا العربى عددًا من الأسئلة، أعتقد أنها ستمثل البؤرة التى تدور حولها حواراتنا فى جلسات اليوم، بما يؤهله لمزيد من الانتشار العالمى: ماذا جرى فى فنونه المختلفة؟ ماذا جرى للشاعر العربى فى القرن العشرين؟ هل أصبح يحمل رؤية الإنسان العالمى واستبصاره لمستقبله؟ كيف يرسم خارطته؟ وكيف يشق طريقه؟ ماذا أنجزت الرواية العربية؟

إذا كـان محفوظ قد فتح بوابة العالمية؛ فإن إشارتـه تدل على أن أبطالاً آخرين قد أصبحوا جديـرين أن يدخلـوا نفـس هـذه البوابة فى مشرق الوطن العربى ومغربه على السواء.

مـا هـو وضـع فـنون الصـورة لديـنا؟ هـل تنجح فى تسويق صورة مضيئة للثقافة العربية عبر الفضاءات الممتدة؟

أظن أن موقف اللغة وأدب المهاجر منها، وسؤال العلاقة بين المحلية والعالمية، وغـير ذلك من المحاور التى تقتضى منا جميعًا تأملاً عميقاً وحواراً جاداً، كل ذلك يمثل وعـدًا بـأن يكـون هـذا المؤتمـر إضـافة حقـيقة لمؤتمـرات المجلـس فـى عمقـه وجديـته بحضـوركم، فشـكرًا لكـم، وشـكرًا للجنة المنظمة للمؤتمر بكل أعضائها. وشكرًا لهؤلاء الجنود الدءوبين فى المجلس الأعلى للثقافة الذين عرفوا كيف يديرون أمورهم بسلاسة وطواعية واقتدار، بزعامة المايسترو الذى ننتظر منه الكثير، وهو الأمين العام للمجلس والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة الباحثين المصريين
الأستاذ الدكتور أنور لوقا

يشرفنى أن أتحدث باسم الباحثين المصريين، لاسيما بعد خمسين سنة قضيتها فى البحث العلمى عن مصر، فى الداخل وفى الخارج، أعنى فى التنقيب عن المسالك والمناهج والطرق المؤدية من الداخل إلى الخارج وبالعكس. والحق أن البحث العلمى لا يتقيد بالحدود الجغرافية الرسمية، المخططة على الخرائط السياسية. وكثيراً ما نفهم أسرار الداخل إذا نظرنا إليها نظرة أخرى موضوعية من الخارج.

لذا يطيب لى أن أرحب فى مصر بالباحثين الأجانب، وبإسهاماتهم الجوهرية فى مسح موضوع عالمية الأدب العربى، مما يمكننا من استطلاع وجهه المحجوب عنا. ولا شك أننا سنتعلم الكثير عن أنفسنا بالاستماع إلى أبحاثهم.

وأما الباحثون العرب فلا أدرى فى القاهرة كيف أرحب بهم، وهم فى دارهم، وفى قلب العروبة النابض. إن فى امتداد رقعة الأدب العربى من آسيا الوسطى إلى الأطلسى ما يبرر أن مفهوم العالمية بالنسبة للأدب العربى إنما ينطلق من بين جوانحنا، ومن تاريخ مشترك لنا يصعد فى الزمان خمسة عشر قرنًا.

ولا ينبغى مع ذلك أن نغتر، فنوسع المحلية إلى حيث نظن أننا بلغنا العالمية، لا سيما والمثل العربى القديم يدفعنا إلى ترديد مقولة: «كل الصيد فى جوف الفرا»! كلا، إن فضل هذا المؤتمر، وخطره، هو أنه يستوقفنا بحزم أمام مفهوم الأدب العربى من ناحية ومفهوم العالمية من ناحية أخرى، وهدفه أن يقدم إلى استطلاعات الباحثين العرب أجوبة الباحثين الأجانب، ليتكامل المعنى، وتتجلى الصورة فى وضوح.

ولن يروعنا اتساع رقعة الموضوع المطروح على هذا النحو ما دمنا نستهدف التكامل بالتبادل. ولنا فى تجربة مصر نفسها عبرة بليغة.

فقد اختارت حضارة مصر تاريخياً تجربة طويلة، عرفت خلالها – مراراً – ما نطلق عليه اليوم مفهوم «العولمة» المقلق. مرت بعولمة الإغريق، وعولمة الرومان، وعولمة الفرس والعرب، على اختلاف المصطلحات التى استخدمتها كل عولمة لتبرير سيطرتها. فلم تتمكن سلعة اللغات والتأويلات المتعاقبة من طمس معالم الحضارة المصرية، بل انبعثت حضارة مصر مع لغتها بعد أن امتدت فى العصر الحديث قناطر جديدة بيننا وبين العالم. إن الهوية المصرية لا تنفصل عن حوار الثقافات.

وأعظم حسنات مؤتمرنا هذا أنه جمعنا لنخوض حوار الثقافات حوارًا حقيقيًا، قبل أن ينقضى القرن العشرون الذى ماج بالمنازعات والمصادمات والخصام المحتدم.

ومصر التى وجدت هويتها دائماً فى حوار الثقافات تتمنى لصفوة الباحثين العرب والباحثين الأجانب الذين شرفوا هذا اللقاء، تتمنى لهم أخصب الحوار وأشهى الثمار فى جلسات هذا المؤتمر الجامع الغزيرة، وموائده المستديرة.

كلمة الباحثين العرب
الأستاذ الدكتور جمال شحيد

سيداتى سادتى، يسرنى باسم الباحثين العرب وباسمى أن أتقدم بالشكر لمؤسسة نعتز بها ونفخر، ألا وهى المجلس الأعلى للثقافة ممثلة بأمينها العام الفذ الدكتور جابر عصفور. أجل قد قدم المجلس للثقافة العربية خدمات جليلة فى حقول شتى كالبحث والترجمة والنشر وعقد المؤتمرات التى يندرج مؤتمرنا فى إطارها. كل مرة آتى فيها إلى القاهرة أشعر لا بعملقة المدينة فحسب، بل بغنى وتعدد النشاطات الثقافية فيها، فحجم المدينة يتواءم وحجم ثقافتها. وما معرض الكتاب فيها - وهو الثانى فى العالم - إلا خير دليل علي سمو الشأن الثقافى الذى تتسم به مدينة قدمت للثقافة العربية والعالمية كتاباً كباراً بداية من الطهطاوى ومروراً بمحمد عبده والمويلحى وطه حسين والمازنى وباحثة البادية وأحمد شوقى وجورج حنين ونجيب محفوظ ويحيى حقى وإدوار الخراط وجمال الغيطانى وبهاء طاهر وغيرهم كثيرين. هذه الأسماء تمثيلاً لا حصراً للتدليل على اغتناء الأدب العربى بالإسهام الكبير الذى قدمته مصر لهم. وكمثقف يأتى من بلاد الشام أقول: إن المثقفين والكتاب والصحفيين والعلماء الشوام الذين بحثوا عن آفاق ومناخات ديمقراطية حرة قدموا معظمهم إلى مصر لأنهم وجدوا متنفساً لهم، كما وجدوا فيها الحرية التى يصبون إليها، فاغتنوا فكرياً فى مصر وأغنوها بثقافاتهم الموسوعية وتجاربهم الكتابية الجديدة. أجل لقد عثروا فى مصر على التربة والبيئة الملائمة التى تفتحت عليها أزاهيرهم.

فإن كانت القاهرة أم الدنيا، فهى أيضاً أم العرب ومفتاحهم إلى العالمية. أقول العالمية شىء والعولمة شيىء آخر. إن الأولى تقبل بالتنوع والاختلاف، أما الثانية فتقدم لنا نموذجًا وحيدًا يتظاهر بالتعددية والمراوغة والمناورة، فى حين أنه لا يفكر إلا بفرض هذا النمط، وإكراه الشعوب على استهلاك ما يعرضه عليها لكى تصبح تابعة مذعنة خاضعة لأوامر السيد.

العالمية أيها السيدات والسادة تقبل بالندية والمنافسة الشريفة، ولا ترى فى الآخر عدوًا يجب قهره ودحره، وإنما ترى فيه إنساناً بكامل الأنا يغنيها مهما اختلف عرقه وجنسه وموطنه. لذا أرى أن انعقاد هذا المؤتمر مهم جداً فى نهاية هذا القرن، ولا سيما بعد أن برزت مسالب العولمة مع نظامها العالمى الجديد، شكرًا لجميع المنظمين وشكراً لمشاركتكم.

كلمة الباحثين الأجانب
الأستاذة الدكتورة فاليريا كيربتشنكو

السيد الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، الزملاء المحترمون، الحضور المحترم. جمعتنا هنا فى القاهرة، وفى هذه القاعة الجميلة، مهنتنا المشتركة وهى دراسة الأدب العربى، وحب مشترك لهذا الأدب وللغة العربية التى تعد من أجمل اللغات على الأرض ولا تقل صعوبة عن اليابانية أو الروسية. يجمعنا هذا الحب المشترك للحضارة العربية العريقة والمتجددة أبدًا، نحن المستشرقين والمستعربين نعيش فى أنحاء مختلفة من العالم لكننا مع ذلك نشكل رابطة واحدة، رابطة وضع أساسها المستشرقون من القرن الماضى من أمثال بارون سيلفستر دوساسيه، وكارل بروكلمان، وإيجناتى كرتشيسكوف، وجيب، وغيرهم من المستشرقين الكبار. والكثيرون منا لا يعرفون بعضهم البعض شخصيًا، لكننا نلتقى ونتعارف عن طريق الأبحاث والدراسات والكتب التى ننشرها، تجمعنا هذه الرابطة العالمية التى يتميز أعضاؤها بالحماس والدأب المدهش فى عملهم، وفى محاولتهم المستمرة لفهم الأدب العربى فى تطوره التاريخى، وكذلك فهم القوانين العامة لتطور الآداب التى تظهر أن الأدب العربى جزء حيوى وهام فى العملية الأدبية العالمية، وهو الأمر الذى نعقد مؤتمرنا هذا لمناقشة معناه. فمن الواجب علينا نحن المستشرقين والمستعربين أن نتوجه من فوق هذه المنصة بالشكر العميق للمجلس الأعلى للثقافة، ورئيسه المفكر الدكتور جابر عصفور، ولوزير الثقافة الفنان فاروق حسنى، وقد أخذ المجلس بزمام المبادرة لكى يجمعنا نحن المستشرقين لنلتقى اليوم على أرض القاهرة العزيزة، وفى مصر التى يقال عنها أم الدنيا، وأتمنى لمؤتمرنا هذا النجاح والتوفيق.

واسمحوا لى أن أنتهز فرصة وجودى على هذه المنصة لأضيف بعض الكلمات لما قلته. كلنا يعرف دور الدكتور جابر عصفور فى تنشيط وتطوير العلاقات الثقافية بين

مصر وغيرها من البلدان العربية وغير العربية، وبفضل مساعى الدكتور جابر عصفور انتعشت فى الفترة الأخيرة الاتصالات المصرية الروسية الثقافية، وانعقدت الندوات بمناسبة الذكرى المئوية لرائد الأدب العربى توفيق الحكيم فى موسكو، كما انعقدت الندوات فى القاهرة بمناسبة ذكرى مائتين سنة على شاعرنا الكبير ألكسندر بوشكين.

وتقديرا لجهود الدكتور جابر عصفور فى هذا المجال، قررت وزارة الثقافة فى روسيا، وقرر اتحاد كتاب روسيا، منح الدكتور جابر عصفور شهادة الشكر وميدالية تذكارية، واسمحوا لى أن أذكركم بأن أهم كلمة هى الشكر.

أبحاث المؤتمر

المسرح المصرى فى عصر العولمة
دراسة فى أدب المسرح العربى وعرضه وإنتاجه
بين معطيات المحلية وتطلعاته نحو العالمية

أبو الحسن سلام

محتويات البحث: **يحتوى البحث على قسمين رئيسيين**

القسم الأول: **المسرح العربى بين ملامح المحلية وملامح العالمية**

ويحتوى على خمسة مباحث فى أدب المسرح، وذلك على النحو الآتى:

أولاً : الشكل المسرحى العربى.

ثانيًا: المسرح العربى بين خصوصية التعبير وخصوصية التلقى.

ثالثًا: الفكر المسرحى العربى.

رابعًا: الفكر المسرحى العربى وإعادة إنتاج المعرفة (تطبيقات على نصوص مسرحية):

- حتشبسوت بدرجة الصفر بين دراما مهدى بندق وجماليات فاروق حسنى.
- نحن والموروث وحتشبسوت بدرجة الصفر.
- نحن وتراتبية المعرفة وإعادة إنتاج المعنى.
- الثقافة بين طليعة الطبقة العليا وطليعة الطبقات الكادحة.
- المقاربة الثقافية فى النص المسرحى.

خامسًا: أنماط ثقافية فى المسرح العربى والعالمى

- المسرح فى الثقافة العربية.
- البطل فى المسرح العربى.
- خلاصة القسم الأول.

القسم الثانى: المسرح المصرى فى عصر العولمة

ويتضمن ثلاثة مباحث حول عملية الإنتاج المسرحى المصرى بين المعطيات المحلية والتطلعات نحو العالمية، وذلك على النحو الآتى:

تمهيد:

أولاً: سلبيات من داخل الحقل المسرحى نفسه.

ثانيًا: سلبيات من خارج الحقل المسرحى.

ثالثًا: ١- جمهور المسرح فى القرن القادم.

٢- متغيرات على المستوى الدولى والعالمى.

-المسرح المصرى والتخطيط القصير المدى.

-حول علاقة الجمهور بالعروض المسرحية.

-فى تطوير الحركة المسرحية.

-خلاصة القسم الثانى.

القسم الأول
المسرح العربى بين ملامح المحلية وملامح العالمية

لكى يصل أدب ما إلى العالمية، يجب أن يعبر بصدق وبشفافية عن الطابع المحلى بتعابير وتصاوير محلية عجائبية، وأن يصور حالة ليست توجد فى آداب أمة أخرى، وأن يعكس إنسانية الإنسان فى أمته فى حالات تطلعاتها وقطيعتها أو تواصلها الثقافى مع موروثاتها، وأن يجد من يتلقاه، فى أى مكان وزمان، صدى له فى وجدانه، وأن يعكس إيجابيات ماضى أمته ويسقطه فى حاضرها، فيشف عن توجهات الإنسان المستقبلية وأوهامه وخيالاته التى تتماس مع توجهات الإنسانية فى عمومها.

فماذا فى أدبنا من هذا؟ ماذا يحمل أدبنا المسرحى من ذلك كله؟ ما هى طبيعة الفكر المسرحى العربى؟ ما هى أصداؤه فى المجتمع العربى نفسه؟ وما هى انعكاسات مواقف الإنسان العربى فى أدبه المسرحى؟ ما هى انعكاسات فكره وفعله من خلال مسرحه؟ وما هى خصوصية مادة تعبيره عن ذلك كله؟ وما هى خصوصية الشكل المسرحى العربى وخصوصية أسلوبه؟

وأخيرًا، ما هى الإضافة التى أضافتها الكتابة المسرحية العربية للأدب المسرحى العالمى؟!

* إن الإجابة عن هذه التساؤلات فيها حل لإشكالية هذا البحث.

أولاً: الشكل المسرحى العربى

من حيث الشكل، فإن الأدب المسرحى العربى قد جرى فى مجريين رئيسيين: مجرى النقل ومجرى التأصيل: ففى مجرى النقل كان الشكل فى المسرح العربى مجرد ترديد للقوالب الغريبة وفق الأرسطية، وفق البريشتية، ووفق تيار العبثية وصولاً إلى تيار المينماليزم، أو نظرية اللااكتمال الفنى، تلك التى وصلتنا من خلال عروض مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عبر دوراته العشر الماضية.

فالشكل، إذن، مقتبس عن القالب المسرحى الغربى القديم أو الحديث أو المعاصر، وهذا الاقتباس عادة متأصلة عند الفنان العربى، حتى فى الطرز الفنية وفى

طرز العمارة والملبس، يقول صلاح الدين كمال: «يمكن القول بأن الطراز العربى منذ بدايته كان دائمًا يقتبس ما يمكن اقتباسه من الفنون التى وجدت فى البلاد التى نشأ فيها، ثم يطوِّع ذلك بما يخدم الفكر العربى الإسلامى»، ففى العصر الأموى فى الشام اقتبس الكثير من الطراز البيزنطى، وفى مصر اقتبس من الطراز القبطى، وفى العصر العباسى بالعراق اقتبس من الطراز الفارسى والهندى، وهكذا فى بقية الحقب التاريخية، فهو طراز يأخذ دائمًا ما يساعد على تحقيق ذاته، وينبذ ما يمكن أن يفقده هذه الذات، «فالعرب حين انطلقوا إلى العالم فى العصر الوسيط انفتحوا على ثقافات الأمم الأخرى، فاطلعوا على فلسفة اليونان وعلومهم وأخذوا منها ما وجدوه ملائمًا، وتمثلوه لينتجوا من بعده فلسفتهم وعلومهم، ولم يشعروا بغضاضة؛ لأنهم لم يكونوا أصحاب علوم أو فلسفة من قبل».

ثانيًا: المسرح العربى بين خصوصية التعبير وخصوصية التلقى

إن خصوصية التعبير الإبداعى لا تنفصل عن خصوصية التلقى؛ فعن طريق تفاعلها يعاد إنتاج معنى الإبداع، وبذلك يرتقى درج العالمية. وفى العصر الذى ازدهرت فيه الحركة المسرحية فى العالم العربى، من حيث الأدب المسرحى ومن حيث تقنية كتابته وتقنية عرضة، كان مسرحنا يسعى إلى تأكيد وجوده أو حضوره محليًا، وفى مرحلة السبعينيات، بعد أن أثبت المسرح العربى حضوره الأدبى والفنى على المستوى المحلى العربى والقومى، وتأهل عندئذ ليخطو أولى خطواته نحو العالمية - سقط المجتمع العربى فى نفق الهزيمة العسكرية، وتوابعها السياسية، والاقتصادية، ومن ثم الثقافية. كما أن فكرة المؤلف المسرحى قد انزوت وعلا صوت أصحاب شعار موت المؤلف، وسيطرت لغة العرض المسرحى ولغة التعبير الجسدى على صوت لغة الأدب المسرحى، مما تسبب فى تراجع الكتابة الأدبية المسرحية العالمية، ناهيك عن خصائص فى طباع الجمهور العربى نفسه أشار إليها من قبل د. محمد غنيمى هلال حين قال: «نلحظ كذلك فى الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملاهى أكثر رواجًا من المآسى، وذلك أن جمهورنا فى حياته القاسية، يقصد إلى المسرح للاسترواح لا للتعليم، ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة، ولذلك كثيرًا ما تتحول المأساة إلى ميلودراما تعتمد

على إثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة، من عرض أحداث مروعة، ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنية.»

وإذا كانت لجمهور المسرح العربى ميول خاصة عند تلقيه للإبداع المسرحى تمثلت فى (الضحك والطرب والسياسة) والتعامل مع المضمون قبل الشكل، وكان الإبداع ماثلاً فى الشكل لا فى المضامين التى يحويها الشكل الفنى، وكان المدخل إلى عالمية الأدب قائمًا على أشكال التعبير الإبداعى قبل أن يقوم على مضامينها، لذلك يمكن التساؤل حول تقديم كتاب المسرح العربى للمضامين على حساب الشكل، وهل كان لذلك دور فى إعاقة المسرح العربى عن الوصول إلى أبواب العالمية ! !

وإذا كان الكاتب المسرحى العربى دائم الاصطدام بمستويات ثقافية متباينة، حيث يرتاد المسرح جمهور قارئ له معرفة، وجمهور أوسع قد يكون فيه من لا يقرأون، مما يترتب عليه اضطرار الكاتب المسرحى إلى التخفيف من الأسلوب، وتقنيات الكتابة، والتصوير الأدبى، الأمر الذى يضعف من مستوى أدبه؛ وبذلك لا يرقى إلى مستويات الذوق الرفيع، ومن ثم لا يدخل فى مصاف الأدب العالمى.

غير أن هذه الحالة هى حالة عامة يمكن أن نجدها فى الكثير من دول العالم. إن الحالة الثقافية المتباينة للجمهور الكينى - مثلاً - لم تحل دون (وول شونيكا) كاتبهم المسرحى من الوصول إلى العالمية والحصول على جائزة نوبل فى الأدب.

كما أن مسرح (النو) ومسرح (الكابوكى) اليابانيين، على الرغم من أن النص الأدبى المسرحى لهذين اللونين ليس من الأدب الرفيع، غير أن ذلك لم يحل دون ارتقائهما إلى مصاف العالمية، كذلك دخل فى نطاق العالمية مسرح لغة الجسد والفضاء المسرحى مع أنه يسقط المؤلف، ومن ثم أدب المسرح من حساباته؛ إذ يعتمد على فنون أدائية غير أدبية ! ! وعلى فنون التشكيل المرئى للفراغ المسرحى.

ثالثًا: الفكر المسرحى العربى

لا شك أن فى حياة العرب المسرحية المعاصرة مفكرين مسرحيين لهم فكرهم الإبداعى فى التأليف المسرحى مثل: توفيق الحكيم، وألفريد فرج، ويوسف إدريس ونعمان عاشور، ومحمود دياب. من جيل الستينيات وما قبله، ومثل: سعد الله ونوس،

وعـز الديـن المدنـى، وصـلاح عـبد الصـبور، ونجيـب سـرور، وميخائـيل رومـان، والشـرقاوى، ومهـدى بـندق، ومحمـد العثـيم، وعـبد الكـريم برشيد، ونـادر عمران، وغنام، والسلامونى وغيرهم.

ولاشك أن كثـيًار مـن أعمـال هـؤلاء المـبدعين لهـا أصداء فى وطننا العربى، من حيـث كونهـا قـد تضـمنت انعكاسات لـلمواقف المتباينة فى حياة الإنسان العربى على المستويات: الفكرية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والإنسانية، إذ منها ما استـهدف الـتعريض بـبعض القـيم أو الممارسـات الاجتماعـية، ومـنها مـا سـعى نحـو الـتحريض السياسـى، بهـدف كسـب تأيـيد الجمـاهير لفكـرة أو لقضـية سياسـية أو اجتماعـية. ومن نصوصهم المسرحية أيضًا ما ركز على فكرة التعريض السياسى بحاكم، أو بفـترة حكـم مضـت وانتهـت، ومـن النصـوص مـا اسـتهدف الـتمريض السياسـى والاجـتماعى بعـد هزيمة الدول العربية بزعامة مصر، وانتقال رسم الخارطة السياسية للمـنطقة مـن يدهـا إلى يـد دول الـبترول العـربى فـى مـرحلة محـدودة، حـتى وضعت إسرائيل يدها عليها، الأمر الذى وجه المسرح العربى نحو فكرة التعريض السياسى فى مرحلة السبعينيات، ثم نحو فكرة الترويض الثقافى المسيَّس مع نهاية الثمانينات.

ومن الملاحظ أن الترويض الثقافى فى مجال المسرح العربى قد اتجه فى مسارين: المسـار الأول - هـو مسـار الترفـيه البحت، وهذا خارج عن نطاق بحثنا؛ لأنه خال من الأدب؛ ولأنـه أراد أو لم يرد يخدم مصالح غير وطنية ويشِّوه الوجدان والهوية العربيـة.

أمـا المسـار الـثانى - للمسـرح العـربى - فهو مسار الترويض الثقافى التسييسى وهـو مـناط مبحثـنا، لأنـه يقـوم عـلى الفكر، وعلى الحض على الفعل، فهو من ناحية يعكـس مواقـف الإنسـان العـربى فـى بكائيـته الـتى قـد تقـف عند عتبات التنفيس أو تـتخطى حـدود ذاتيـتها وتـتمرد عـلى واقعهـا وعـلى تراتبـية معارفها لتحدث قطيعة ثقافية مع رواسب ثقافتها التراثية وتنفصل عن ثقافة الإذعان.

ولا شـك أن كـتابات الشـرقاوى، وصـلاح عـبد الصبور، ونجيب سرور، ومهدى بـندق، وألفـريد فـرج، وسـعد الله ونـوس، وغـنام الغـنام، ومحمـد العيـثم، وعز الدين المدنـى، وولـيد إخلاصى، والسلامونى هذا خير تمثيل لمسيرة الترويض الثقافى العربى التنويرى التسييسى من خلال المسرح.

رابعًا: الفكر المسرحى العربى وإعادة إنتاج المعرفة

حتشبسوت بدرجة الصفر بين دراما مهدى بندق وجماليات فاروق حسنى

هل نحن مجرد أمة استهلاكية.. تستهلك معارف الغير وإنجازاتهم التكنولوجية؟ وهل يصلح حالنا مع عصر إنتاج المعرفة والمعلومات التى بدونها لن يكون لنا مكان فى الألفية الثالثة، حيث أصبحت العصمة الكونية فى يد الثورة المعلوماتية، وما أدراك ما هى؟! قطوف للأذكياء دانية، وهل الذكاء إلا حركة عقل تأبى التسليم وتنبذ الجمود وترفض الإذعان؟!

إن مهدى بندق فى مسرحه يلح على العقل العربى أن يتخلص من ثقافة الإذعان فيتطهر من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة، تقف بالزمان وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين، لذلك نراه معنيًا بتصوير ما يطرأ على العقل من تغيير ويركز على شخصيات تاريخية مصرية وعربية أعملت فكرها فتمردت على ثقافة الإذعان؛ وأضاءت فكرة مستقبلية لأمتها، ولم تلق غير العنت والقهر والتصفية الجسدية، نجد ذلك فى (ليلة زفاف إلكترا) وعند (غيلان الدمشقى) و (هيباشا) و (الملك تيتى) و (إخناتون) و أخيرًا وليس آخرًا عند (حتشبسوت)، فكل شخصية تاريخية أعاد مهدى بندق تصويرها من منظور التفكيك لا يستهدف بذلك خدمة التاريخ ولكنه يستشرف بها المستقبل لأنه وجد عندها من حيث هى رمز فاعل فى تاريخنا القديم ملمحًا تنويريًا حاضًا على التغير متطلعًا إلى المأمول، ودافعًا قومه فى اتجاهه، وعاملا على تخليصهم لأنفسهم بأيديهم من ثقافة الإذعان؛ بنفض غبار الرسوبيات الثقافية وكشفها وإزالة المعوق منها لتقدم الأمة.

فباهر وريم فى (ريم على الدم) ولادة إنسانية جديدة متحررة من قيود الماضى ورسوبياته، وغيلان الدمشقى متحرر من فكرة الجبر، محتف بإرادة إنسانية حرة وداعيًا إليها، وتيتى يحمل مشروعًا تنويريًا يحول كل أفراد شعبه إلى علماء، وإخناتون محاط بسلطة تحول دون حلمه فى الوحدانية والسلام وفى إتاحة الفرصة لمشروع اقتصادى وعلمى يرتقى بشعبه حمله إليه رسول من المستقبل، وحتشبسوت تتغير معارفها بابتعادها عن كرسى العرش وانضمامها إلى حياة الناس العاديين فتكون

بذلك قد بدأت من درجة الصفر، وهيباشا لا تقيد نفسها بأيديولوجيا العقيدة الدينية لأنها عالمة والعلم يغير ويتغير ويطور ويتطور ويصحح ويخطئ والأيديولوجيا ثابتة لا تتغير وذلك ضد منطق الحياة لأن الحياة تتجدد وتتغير، وشخصيات مهدى بندق المسرحية تؤمن بالعلم لذلك فهى تعيش حالات قطيعة ثقافية مع ثقافة الثبات.. هى شخصيات فى درجة الصفر لأنها ولادة جديدة تدب، فى عالم جديد وتؤمن بالتعددية.

بين قراءة النص وقراءة لوحة الغلاف:

إن قراءة نص مسرحية حتشبسوت لا تنفصل مطلقاً عن قراءة لوحة الفنان فاروق حسنى التى تصدرت غلاف الكتاب الذى ضم بين ضفتيه نص المسرحية، فإذا كانت حتشبسوت مهدى بندق هى ولادة جديدة لحتشبسوت التاريخ المصرى، حيث فتحت باباً جديداً دخلت منه إلى حياة البسطاء والعاديين من شعبها الكادح، فإن لوحة الفنان فاروق حسنى هى معادل تشكيلى بليغ لمحتوى مسرحية (حتشبسوت بدرجة الصفر) لأننا نرى باباً مفتوحاً يؤدى إلى مساحة داخلية مشعة بالبياض الذى هو أقرب إلى الإضاءة التى تمثل المأمول والمستقبلى، وهذا الباب هو وسيلة الولوج من واقع حالك السواد حاجب للإبصار وللرؤية وللحلم، هذا الباب بمثابة النور بعد غشاوة.

إن الحس النقدى السليم عند القراءة النقدية السيميولوجية للوحة يدرك من خلال تحليل عناصر التكوين اللونى فى اللوحة التشكيلية قيمتها الدرامية التى تجمع بين تكوينات لونية يغلب عليها اللون الأحمر، توحى بأنها كائنات هلامية محلقة فى الفضاء اللانهائى المظلم فى انتظار مسرب للخروج من هذه الحالة السيزيفية، وهى تدور فى الفضاء المظلم دوران قطيع السحاب فى السماء، ولكنه سحاب أو تهويمات دخان ليس لها لون السحب ولا تحمل لون الدخان ولكنها نارية الألوان (فاروقية التخليق) بما يشى بأنها فى حالة ثورة ورفض لوجودها فى عالم مظلم، أو فى بحر الظلمات الفضائى، وهى تحتضن فيما بينها حلمها أو إضاءتها فهى فى حالة تحليق ثورى لمشروع ثورة بيضاء.. وما تلك سوى حالة الفكر المستقبلى المحلق فى سماوات الحداثة، بعد أن قطع الصلة بينه وبين المفردات القديمة، فإذا بالواقع يفتح تحته له باب المستقبل المضىء الذى حمله معه فى تحليقه بصيصاً من نوره، هذا ما تمنحه لنا

لوحـة الفـنان فاروق حسنى التى أوحت حتشبسوت مهدى بندق، وكأنى بالفنان فاروق حسـنى وقـد دار فـى خلـده واعتملـت فـى مشـاعره وهـو يـبدع هذه اللوحة بتكويناتها اللونـية الدرامـية، الـتى هى أشبه بشخصيات درامية تعيش حالة الصراع المتناهى فى حـيز مكـانى يبحـث عـن سـبيل الخـروج مـن كهـوف الماضـى وسراديبه إلى عالم النور والـنقاء، قـد التقى فكريًا بما يدور فى عقل الشاعر والكاتب المسرحى مهدى بندق، ولم لا، ففـاروق حسـنى فـنان مـتجدد بكـل مـا تحملـه الكـلمة من معنى، فنان يضع نصب عينيه المستقبل... وتلك صفة أساسية تلازم كل فنان حقيقى، نعم لقد التقى فكر مهدى بـندق الأديـب الشاعر مع فكر فاروق حسنى الفنان التشكيلى قبل أن يكتب مهدى بندق مسـرحيته هـذه؛ لأن الـذى يـتأمل لوحـة الغلاف للفنان فاروق حسنى ويقرأ المسرحية يعـود مـرة أخـرى بعـد فـراغه من قراءة النص المسرحى إلى إعاده قراءة لوحة الغلاف، وحـين يقـرأها يعـود مـرة أخـرى لقـراءة نـص حتشبسـوت بدرجـة الصفر ليعيد إنتاج المعـنى، لأنـه يكتشـف بعد تأمله للوحة الغلاف أن قراءته الأولى لنص المسرحية كانت قـراءة إسـاءة، وإن الفضـل فى اكتشافه لذلك الأمر إنما مرجعه إلى قراءته للوحة فاروق حسـنى الـتى مـا أن يقـراها للمرة الثانية يكتشف أنه قرأها فى المرة الأولى قراءة إساءة mess reading كمـا يقـول بولدمـان الـذى طـور جـاك دريدا، (فكل قراءة هى قراءة مسـيئة) لأن القـارئ يقـرأ نفسـه قـبل قراءته للإنتاج الإبداعى، والإنتاج معنى ما يقرأ مـرجعه إلى متوسـطات قـراءته وتفاعلـه مـع متوسـطات الإنـتاج الإبداعـى القرائـية أو المعرفية، فالإنتاج الإبداعى يقدم إلى المتلقى خلاصة معرفة مبدعة والمتلقى يقابل معرفة العمـل الإبداعـى بجملـة معارفـه أو خبراته المعرفية، ومن خلال التقاء المعرفتين ينتج المعـنى، ولأن المحصـلة المعرفية أو القرائية تختلف من متلق إلى آخر، لذلك يعد تلقيه للمعـنى الـنهائى للإبـداع تلقـى إسـاءة، وبذلك لا يكون هناك معنى نهائى فى كل عمل إبداعى نصًا كان، أم لوحة، أم عملاً موسيقيًا، أم عرضًا فنيًا أدائيًا.

إن محاولـة الـبطل المسـرحى عـند مهـدى بـندق للولوج من ظلمة الواقع إلى نهار الـيقظة المسـتقبلية يتواصـل مـن خلالـه مـع المـأمول تقـابل بحسـم تأسس عـلى نظرية المؤامـرة، فالـتآمر فـى السـلطانة مـنوط بالقابـال اليهودى، وفى غيط العنب بالأجنبى،

وفـى غـيلان بالغنوصـية ومشـروع الملـك تيـتى المستقبلى تحبطه مؤامرة داخلية يدبرها خالـه مديـر الشـرطة، والمشـروع المسـتقبلى فى إخناتون تحبطه مؤامرة داخلية تدبرها نفرتيـتى وقـائد الجـيش، ومشروع فاو المستقبلى الذى يتبناه تلميذها فاروس ثم تتبناه حتشبسـوت تحـبطه مؤامرة خارجية يضعها أجنبى وينفذها تكنوقراطى بلاطها (عاتى ابـن فـاو) صـاحبة ذلـك المشروع المستقبلى والتى أهدت الصفر إلى الإنسان كى ينتصر به على العدم.

وهـذه السلسـلة أو المسـاحة الزمانـية أو التاريخية من التآمر الأسود التى تظهر طاغـية فـى أعمـال مهـدى بـندق المسـرحية، وفى مواجهة بصيص الضوء الخافت الذى تمـثله ثوريـة الـبطل فى أعماله، يماثل تمام المماثلة طغيان المساحة أو الخلفية السوداء فـى لوحة فاروق حسنى التى تتوج حتشبسوت مهدى بندق، فالسواد الطاغى هو بمثابة المؤامـرة الـتى تغلف المساحة المكانية الزمانية عبر التاريخ أمام بصيص النور أو التنوير الـذى تمـثله الـبقعة الضـوئية البيضـاء المحلقـة بين تكوينين أو ثلاثة تكوينات لونية (فاروقية) نارية مبتكرة:

سرسور : ماذا فعل الشاب الملقى فى الجب؟

عاتـــى: هو شخص آنست به موهبة فى رسم الأوجه
وبطيبة قلبى أسندت إليه وظيفة نقّاش
فتصور ماذا سجّل فوق جدار المعبد خلسة!

سرسور: ماذا؟

عاتـــى: اسم امرأة كادت تصبح زوجته الشهر الماضى

سرسور: يا لجسارته!

عاتـــى: (هامسًا) وبجانب صورة حتشبسوت.

إن سرسـور الـتاجر الأجنـبى (الصـومالى) كـبير المهندسـين عاتى وصديق عرش حتشبسـوت، والمـتطلع إلى الصـعود على سرير العرش الصومالى يخطط لرفيقه فى التآمر (عـاتى) خطـة ينتفع بها من واقعة كتابة الفنان لاسم عروسه وحبيبته التى ماتت دون أن يدخـل بهـا جـدار معبد حتشبسـوت، وإلى جوار صورة الملكة نفسها ليلصق التهمة

بـ(كـبير وزراء حتشبسـوت) الذى ينافسه على قلب الملكة وعلى عرشها؛ وبذلك يخلو له قلبها وسرير عرشها معًا بضربة واحدة:

سرسور: ما رأيك لو أن اسم المرأة هذى
(وبيطء) الصق بوزيرك؟

عاتـــى: (مشدوهًا) كيف؟

سرسور: (شارحًا) فى أسبوع بدأ سننموت يسجل ماذا؟
(ومجيبًا) اسم سيادته
والأمس تجرأ أكثر
فانطلق يسجل – ياللهول! – اسم عشيقته أيضًا

عاتـــى: اسم عشيقته؟

سرسور: ذلك ما سوف تسربه لمدير الشرطة
ومدير الشرطة.. سوف يسرب هذا التحليل إلى الملكة
فإذا رفضت حتشبسوت التصديق
لابد سيقبله ابن أخيها من باب معارضة العمة
فتصور ماذا سوف يقول تحوتمس لرجال الدولة
(ويقلده) أرأيتم لسفاهة سيدة الدير البحرى
ظلت تسند هذا الشخص إلى أن دنس كل الأعراف
(وعائدًا لصوته) وبهذا يمنح شرعية قتل سننموت
وسيفعلها بالطبع.. أليس كذلك؟

عاتـــى: (مرتبكًا) لابد

سرسور: حينئذ تبحث حتشبسوت حواليها عمن يدعمها..

عاتـــى: (لاهثًا) ليس سواى» (ص ٣٤ – ٣٥).

إن محـاولات أبطـال عـالم مهـدى بـندق المسـرحى فـى الالتحاق بعالم اليقظة لا تـتحقق لهـم فى متون نصوصه المسرحية، فى حين أنها تحققت فى لوحة الفنان فاروق حسـنى الـتى تـوج بهـا حتشبسوت مهدى بندق، وأرى أن تتوج بها الأعمال المسرحية الكاملة لمشروع مهدى بندق التنوير والتثويرى.

لقد حاول الباحث تأسيس رؤية نقدية زمانكية **Spatio temporal** جمعت فيها بين الإبداع الأدبى الدرامى لمهدى بندق والإبداع الفنى التشكيلى لفاروق حسنى، أملًا أن يتسع لى المجال فى دراسات لاحقة لتطبيق هذا المنهج على مجمل إبداعاتنا الثقافية اقترابًا من ورح عصر ما بعد الحداثة.

نحن والموروث.. وحتشبسوت بدرجة الصفر

تمهيد لابد منه

- كيف يفهم الإنسان نفسه من خلال مسرحية مصرية أو عربية؟
- كيف يعيد الإنسان العربى فهم نفسه من خلال مسرحية لمهدى بندق، أو لصلاح عبد الصبور، أو لنجيب سرور، أو لألفريد فرج؟!
- كيف يعيد الإنسان العربى تقييم نفسه ومجتمعه وعلاقته بالموروث وبالترسبات الثقافية، وعلاقته بالآخر بوصفه مصريًا وعربيًا؟ بوصفه إنسانًا؟!
- إن تاريخ الفن يتكون من الموروثات القديمة، والفنان الحقيقى يدخل مع الموروث فى مواجهة فكرية، وبذلك يتولد الإنتاج الإبداعى الخلاق، وهذه المسرحية خير تمثيل لمواجهة الفن مع الموروث، وهى مواجهة حوارية يمتزج فيها الإمتاع مع الإقناع ويتواصل فيها الفكر الحداثى مع الفكر الموروث.

* مقولة المسرحية:

فى صورة الغلاف وفى الحدث المسرحى نفسه

إن صورة الغلاف ترجمة تشكيلية لمقولة المسرحية وكذلك المنظر فى المشهد الأول ترجمة تشكيلية لطبيعة الصراع الاجتماعى قبل تجسيد ذلك من خلال الحوار.

حتشبسوت بين تراتبية المعرفة وإعادة إنتاج المعنى

تأسس الصراع فى هذه المسرحية على صوتين أحدهما يعطى نفسه حق السيادة المعرفية ويرتب عليها سيادة أفعاله وقدرته على فرضها على الآخر، أما الصوت الثانى فهو صوت يقاوم تراتبية المعرفة ويحض المتلقى على إعادة إنتاج المعرفة، الأول هو صوت السلطة، والثانى هو صوت مقاومة الأول مستعينًا بمرجعية التراتبية المعرفية فى صورة نقدية تعيد إنتاجها بما يتلاءم مع العصر ومتغيراته، ولا يعوق الرؤية المستقبلية فقط بل يسهم فى صنعها:

عاتـى: كن قويًا.. ما الذى تبقيه لامرأة تولول؟

شبانه: ليتنى كنت.. فأبكى دونما عتب علىّ

عاتـى: للرجولة حكمها فلنلتزمه

شبانه: إننا قوم خلقنا تحت شرط الالتزام
والتزمنا بتصاريف الزمان
والتزمنا بالقضاء وبالقدر
والتزمنا بقوانين الحكومة
فلماذا ليس نجنى غير موت وافتقار؟!»
(حتشبسوت بدرجة الصفر ص ١١)

* اللوم والتوبيخ وبكاء خلاصا وتطهرًا من الحزن ونوعًا من التنفيس.

كما يكشف عن بداية التذمر وإعلان التمرد من قوم لا حول لهم ولا قوة، حيث الالتزام بقوانين غيبية وقوانين وضعية والنتيجة مضادة لمصالحهم، وذلك كله يعكس الحس الطبقى.

وفى الحوار أيضًا ما يكشف عن الإيمان بفكرة التيمن والتشاؤم، مع تضمين الاتهام:

«شبانه: ليته يا سيدى لم يتوظف
فالوظيفة هذه.. قد أمطرت شؤمًا علينا»

وفيه أيضًا: مظاهر تعسف السادة وثقافة الإذعان:

«شبانه: يوم تسليم العمل
كان يوم العرس تحديدًا
يومها قلتم سيادتكم له.. استلم فورًا وإلاّ..»
فالوظيفة سوف نعطيها لغيرك
فاضطررنا تحت ضغط الحاجة القصوى لتأجيل الزفاف.

* تذبذب المواجهة:

«شبانه: «سعت» ظلت طول هذا الشهر ذاهلة صموتًا

ثم قادتها الخطى نحو الجبل (ويخفى عينيه بكفيه)

عاتى: هل تريد القول يا هذا بأنى من تسبب فى الوفاة؟!

شبانه: لا تؤاخذنى فهذى نفثة المكروب هبّت دون قصد»

* الاتهام الضمنى ثم التراجع بإلقاء التبعة على الغيب وذلك مصدره تراثى.. نتاج تراتبية المعرفة الرأسية العابرة للعصور على اختلاف تلك العصور:

«إنه الخط المعاند ليس إلاّ»

* ولذلك نجد عاتى ممثل طبقة الملاك (مرتاحًا): «هكذا القول الحكيم»

* ثقافة الإذعان:

««

عاتى: قف عن الهذيان يا هذا فلا وقت لدى

ولتكن أنت المبلغ كلمتى لزميلك الأرمل هذا

قل له يجتاز محنته سريعًا كى يعود إلى العمل

أو بلا شك سيفصل للغياب»

الثقافة بين طليعة الطبقة العليا وطليعة الطبقات الكادحة

من المعلوم أن الوعى يأتى للطبقة الشعبية الكادحة من خارجها

فإذا اعتبرنا (فاروس) النقاش الفنان الذى يرمز إلى طبقة العمال فإن وعيه يأتيه من ممثل طبقة أخرى قد تنحاز إلى طبقته وقد تنحاز إلى طبقة الملاك الكبار

* ولذلك نجد (فاو) رمز المثقف الشعبى الذى انحدر من طبقة التجار بعد إفلاس زوجها والد (عاتى) تنحاز إلى طبقة العمال والأجراء، فتنقل إليهم الوعى الطبقى لتملكهم القدرة على تحرير أنفسهم بأيديهم من غير استغلال الملاك لنتاج جهدهم

* كما نجد (عاتى) ابنها وهو رمز مثقف طبقة الملاك ينحاز فى انتهازية واضحة إلى البلاط الحاكم وطبقة الملاك ويحاول إبطال مفعول الوعى الطبقى عند (فاروس) وكسبه إلى طبقة الملاك عبدًا وأجيرًا، ويحول دون تملكه لإرادة الوعى التى عن طريقها يتخلص من العبودية ويعمل من أجل نفسه ومن أجل مصلحة طبقته

الأخيرة. وتظهر المواجهة بين ممثلى الثقافتين:

«عاتى: أسعدت مساء يا فاو

فـــاو: أنت تعلمت الدرس

لأنك تدعونى باسمى لا باللقب الممنوع عليك

عاتى: عامان انقضيا منذ تلاقينا آخر مرة

فـــاو: فلماذا جئت اليوم

عاتى: لأعزّى تلميذى فاروس

فـــاو: تعنى تلميذى يا سيد

عاتى: ليكن أنك علمت الشاب الأحرف والأرقام

لكنى – كمدير للهندسة المعمارية –

أعلمه الآن فنون التصوير على جدران المعبد

فـــاو: ياللسرقة

عاتى: توظيفى إيّاه كنقاش.. سرقة؟!

فاو: تتغابى عاتى

فلقد كنت على علم أنى أشتغل بإعداد الشاب كى يصلح أحوال عشيرته المحرومة».

نوعان من التعليم يكشفان عن طبيعة الاستقطاب، كل طبقة تحاول استقطاب الفنان أو ممثل العمال.

هى تستقطبه ليكون طيعة لطبقته وليعمل على نقل الوعى إليها لتغير نفسها وبنفسها من أحوالها المتردية.

ولكن عاتى يستقطبه ليظل فى خدمة طبقة الملاك يؤهله تقنيًا لتجويد خدمته للملاك.

والفارق كبير بين التعليمين، (فاو) تهندس له فكرة أو هى تصنع له فكرًا طبقيًا وأساسًا نظريًا يوجه به عمله وليحصل بعد ذلك على نتاج ذلك الجهد هو وطبقته، و(عاتى) يهندس له جهده التقنى أو يضع له هو الأساس النظرى فى اتجاه تحسين

عمله بغية ثمار أفضل يلقيها فى حجر طبقة الملاك.

هو فرق بين ثقافة الإذعان التى يحاول (عاتى) ترسيخها فى فكر فاروس ووجدانه لتصبح عادة وطقسًا يتحول عن طريقها إلى مجرد آله طيعة مذعنة للتراتبية المعرفية (المعرفة المتنزلة من علٍ)، وثقافة التمرد التى يحاول (فاو) استنباتها فى وعى فاروس ليرفض المألوف والعادى والطقسى ويعمل من أجل مصلحة طبقته المأجورة، إذن فالمواجهة الكلامية بين ممثلى ثقافتين تكشف عن طبيعة الصراع وعن دور الثقافة فى إدارة ذلك الصراع الذى يصدح بالاتهامات المتبادلة، وهو صراع مثقفين على تغليب فكرة على فكرة أخرى فى سبيل من اثنين: إدارة طبقة لشئون نفسها بنفسها ولصالحها أو إدارة طبقة لشئون طبقة أخرى لصالح التى تدير دفة الأمر.

وطليعة الأجراء لا تملك إلا الأقوال بينما تمتلك طليعة الملاك الأقوات والأرزاق وذلك موطن قوتها (سلاح الإذعان)

* ومن الواضح أن الطبقة صاحبة المصلحة الحقيقية فى التغيير غير فاعلة إلى الآن فالصراع يدور فى غيبتها لذلك يتخذ أسلوب الشعارات والاتهامات:

«فاو: ولهذا اسرعت إليه لتقطفه قبل النضج
فانساق إليك، ولكن لا تشمت بى
فلسوف يعود.. أؤكد لك
عاتى: لا لا.. فأنا أقنعت فتاك بأن الفقر جريمة
فتحول عنها لطريق الشرفاء المحترمين
فاو: يالك من شيطان فاسد
عاتى: بل إن أنطق بالحق بلا تزويق
وها أنت مثال حى لكلامى
فاو الحسناء.. أرملة التاجر
من عاشت ترفل فى أثواب النعمة
قارئة البرديات الملوءة بعجيب الأسرار
ها هى ذى وبتأثير الإشفاق الرخو

انحدرت حتى صارت مثل الشحاذين
يوم اجتاح الفيضان أراضيهم قلت:
ضرورى أن يهبط أحد ليساعدهم
وهبطت إليهم لكن هل صعدوا هم درجة؟!»

تكشف هذه المحاورة عن لعبة السياسة تلك التى تقوم على محاولة كسب التأييد لفكرة وهدف وبرنامج عن طريق أساليب التآمر والانتهازية والإحباط للانتصار على الخصم الطبقى دون معركة فعلية.

«فاو: الفضل يعود إليك فأنت نشلت القائد منهم»

إن فاو تكشف خططه بوصفه عدوًا للطبقة التى تنحاز إليها، ولكن السؤال لماذا تحولت فاو عن طبقتها، هل بسبب كارثة إفلاس زوجها؟ وهل هذا سبب كاف. فالصدفة لعبت دورًا فى تحولها عن طبقة التجار التى كانت هى منها.

انقسام الفكر

إن الفكر دائم الانقسام لكى يتجدد ليتناسب مع مراحل الحياة المختلفة فإذا كانت (فاو) تساوى فكرة الأصالة فإن ما يتولد عنها وفى مواجهتها فكرة الحداثة، على اعتبار أن الأصالة تمسك بجذور فكرية ذات ثبات فى ثقافة مجتمع ما، فى حين أن الحداثة خروج على أفكار لها صفة الثبات الاجتماعى، فإذا كانت (فاو) هى أم (عاتى) وكانت (فاو) هى الأصل الثابت وكان عاتى هو الرافض لذلك الأصل

«فاو: كم من أسرار كامنة فى هذا الجذع المجدب:
لكن مثلك لا يمكنه أن يفهم تلك الأسرار»

إن عاتى لا يرى سببًا مقنعًا يجعل أمه ترفض إنحيازه لطبقة الملاك، وهو الذى كان ينتمى إلى الطبقة التى يمكن أن يطلق عليها الطبقة الوسطى، إذ كان أبوه أحد التجار ومن ثم فإن أمه (فاو) التى انحازت للطبقات المأجورة كانت واحدة من أفراد الطبقة الوسطى!! وهى طبقة مؤهلة للصعود والالتحاق بالطبقة العليا طبقة كبار الملاك!!

«عاتى: مالا أفهمه هو أنت
كيف اخترت التدمير الشامل لعلاقتنا

مذ أعلنتك أني أحببت الملكة؟!»

* وإذا كانت التساؤل الاستنكارى لموقف (فاو) من ابنها عاتى، وهما عضوان فى الطبقة الوسطى المتطلعة إلى الصعود إلى الطبقة العليا دومًا، إذا كان استنكاره منطقيًا ومتسقًا مع فكر طبقته، فإن تبرير (فاو) لموقفها المستنكر لإنحيازه إلى طبقة الملاك الكبار يبدو لى غير موضوعى:

«فاو: (هازئة) أحببت امرأة تكبرك بعشرين من الأعوام

أعرف أنك لم تعشق إلا حلمك بالعرش الملكى»

إن أسبابه موضوعية فى إطار تطلعه الطبقى لكن أسبابها غير متسقة مع فكر طبقتها، وفيها تبرير غير متماسك لأن تحولها غير واضح ولا مرجعية له.

وعاتى يرى أن أمه تتهمه بما لا يمثل أى اتهام بالنسبة له:

عاتى: لن تتخلى عنك تلك التهمة؟!»

وهى تؤكد اتهامها له بتساؤل استنكارى:

فاو: فلماذا لن تعشق واحدة من فتيات الشعب؟!»

وكأن الحب أو العاطفة ممكن توجيهها عن قصد إلى طرف معين أنثى كانت أم ذكرًا، وكأن (فاو) تتخذ موقفًا عدائيًا لا يتغير من حتشبسوت دون أن يكتشف لنا سببًا لذلك.

وينساق (عاتى) وراء منطق سؤالها الاستنكارى بإجابة تتوافق مع منطقة الانتهازى المتطلع والمتسق مع فكر طبقته الوسطى.

«عاتى: حتشبسوت كمال منفرد فى هذا العالم»

* ولكن «عاتى» يمعن فى إعلان انتهازيته، وهو أيضًا لم يخن فكره ولا طموحاته، و(فاو) تكشف له موقفه الانتهازى وموقف أمثاله بما يشكل ظاهرة نفاق للحاكم أيًا ما كان، أو هى بالأحرى تكشف لنا نحن المتفرجين ظاهرة الإذعان وتراتبية المعرفة.

«فاو: ذلك ما قيل عن الفرعون السابق
ولسوف يقال عن الفرعون القادم دون حياء
عاتي: (معاندًا) وعيى بجلالتها..
فاو: (مقطعة) وعى العبد الأشقى بالسيد»

* إنه يمعن في كشف نفسه عن قصد
* في تباين
* الولادة الجسدية والولادة الفكرية ما يؤكد القانون الطبيعى الجديد(ينبع من القديم ويجبه):

«فاو: من أنت؟
عاتي: (بقوة) ابنك.. ولتمضى بإنكارك ما شئت
فاو: ليس صحيحًا قولك، وأنا أفهمتك هذا من قبل
عاتي: أو لم تلدينى؟
فاو: تتحدث عن والدة جسدية؟!
القطة أيضًا والدة لكن ليست أمًا
عاتي: لم نسمع عن أم تنكر ابنًا لخلاف فكرى محض»

* وهل هو مجرد خلاف فكرى؟! والإجابة تأتى على لسان (فاو):

«فاو: ..جئت لتأخذنى من هذه البقعة
حتى لا ينقل أنك لامرأة مخبولة
امرأة تحيا بين الجوعى التعساء
حينئذ تسقط من عينى حتشبسوت المترعتين
بشبع ملكى
هل هذا محض خلاف فى الأفكار؟!»

إن كل منهما يحاول زحزحة الآخر عما يعتقده من أفكار ومن ثم زحزحته من موقعه الطبقى أو انحيازه الطبقى:

«عاتي: إنى لا أتمنى موتك بالطبع

لكن أتمنى أن تتغير أفكارك

فاو: لن تتغير أفكارى حتى تصبح للقوم حقول وبيوت»

* هى تؤمن بالفقراء، وهو يؤمن بخدمة طبقة الملاك وصفوتهم، وموقفه مبرر وموقفها غير مبرر دراميًا ولا حتى طبقيًا، ما الدافع الذى جعلها تنحاز إلى طبقة الفقراء الأجراء، هل هو الفيضان الذى أغرق بيوتهم وعطفها عليهم منذ ذاك الحين! ! هل التحول المادى التاريخى يحدث لمجرد التعاطف؟ تتحول من طبقة إلى طبقة لمجرد أنها تعاطفت مع حالة طارئة؟!

«فاو: يكفى أن عروس القرية «سعت»
وقعت فى الهاوية مساء الأمس بسبب الفاقة
لو كان.. لخاطبها حقل يستخرج منه القوت..
هل كان يطيع قرارك القاتل؟»

* وليس أيسر من الرد على قولها هذا ورده إلى نحرها:

«فاو: (يقفز ليقف أمامها) هذى المرأة لم تقتل بقرار
هذى المرأة كان لديها عمر محدود والأعمار بأيد آمون»

* ولأن مجرد الاعتراض أو المحاجة حول هذه التراتبية المعرفية يعد اتهامًا بالكفر بآمون لذلك تنسحب (فاو):

«فاو: (باحتقار) افسح لى.»

* فكرة البعث والتراتبية المعرفية:

إن فكرة البعث شأنها شأن فكرة التناسخ قديمة قدم تاريخ المعتقدات عن الفراعنة وبعض الأمم القديمة (وقال بها سقراط فى محاورة فيداروس):

ولقد شكلت تواترًا معرفيًا أو تراكم رأسى معرفى عبر الأجيال والعصور وصولًا إلى عصرنا، وما زالت فاعلة فى مستقبل غالبية الأمم المعاصرة من خلال سيادة التواحدية المعرفية، حيث لا يمتلك المعرفة سوى صوت واحد مسموع عبر الأجيال والعصور:

«فاو: عندى سر لا يعرفه غير الموتى

فاروس: ماذا تعنين بهذا القول المرعب؟

فاو: هل تبصر هذا الجذع الميت يا فاروس؟

فاروس: أبصره بالدمع المخلوط بأتربة الريح

فهو يذكرنى بامرأتى فى حفرتها

فاو: (بحشرجة) هذا الجذع هو السر

فى إمكانك أن تبعث فيه حياة تتجدد»

ليس الموت سوى مرض بين الأمراض المختلفة

ولبعض الناس القدرة على أن يشفى منه المرضى

و.. أظنك أنت منحت القدرة هذى»

.(وهى تلفظ أنفاسها) أنت طبيب القوم

فلا تتردد.. فى.. أن.. تحيى.. موتاهم»

* إن شخصية فاروس هنا إذن معادلة لشخصية المسيح فى التراث الدينى المسيحى لأنه أعطى القدرة على إحياء الموتى، ولأن (فاو) تبشر بذلك الأمر فهى معادلة لشخصية تراثية فى التاريخ اليهودى وهى شخصية (يوحنا المعمدان) الصارخ فى البرية.

* بين الرمز والفرجة الشعبية: ما أكثر الرموز فى التراث الشعبى، على أن توظيفه الرمز الشعبى فى المسرح - بعيدًا عن مضمونه - فهو أحد أشكال الفرجة الشعبية حيث تحادث الشخصية المسرحية جمادًا:

«فاروس: أرأيت مصيرى يا هذا الجذع الميت؟!

هذا أتعس أيام حياتى

فيه فقد امرأتى وكذلك ماتت فيه نصيرى ومعلمتى

فيما قبل أنا كنت يتيمًا لا أخوة لى أو أخوات

واليوم ترملت قبيل دخولى بالزوجة

وغدًا أمضى بين الناس كنهر جف الماء به»

وفيما هو يمضى فى التعبير عن يأسه يأتيه رسول من عالم الفناء:

«(من تل القبور تهبط شابة منقبة)

الشابة: ما أبعد أقوال الناس من الأفعال»

* عبثًا يحاول أن يسمع منها جوابًا يكشف له عن هويتها، فهى تتكلم منفردة ولا تعطيه فرصة ليعرف منها شيئًا فلا صوت سوى صوتها، وكأنها لا تستمع إلاّ إلى صوتها.. لقد جاءت لتقول لا لتستمع، فالمعرفة ملك يمينها هى منفردة، والحقيقة فى جعبتها هى فحسب، فلقد جاءته بأصل الأشياء وهو الصفر:

«ولأنك تسعى.. فأنا جئتك بالصفر»

* إن فاروس شبيه بالمسيح إذ لم يكن له والد ولم يتزوج، وهو يتلقى رسالة من وسيط علوى:

«الشابة: (مستمرة) لكن.. كى تأكل.. فضرورى.. أن تعمل

* المقاربة الثقافية:

أم تتصور أن الآلهة تنزل مائدة من أجلك؟!»

هذه المقاربات الثقافية (اليتم أو انتفاء وجود الأب وانتفاء الزواج والهبوط المتخفى من عالم الما وراء والمائدة المنتظر نزولها أو المتصور نزولها أو التى تم نزولها من السماء.) هذه المفردات فى اجتماعها على لسان الوسيط الما ورائى الميتافيزيقى هى نوع من المقاربة الثقافية التى تلمح بطبيعة الصورة التراثية التى يسقطها الشاعر فى هذا الموقف الدرامى.

«حتشبسوت بدرجة الصفر.. بين

* مفردات الصورة الدرامية وإعادة إنتاج المعنى:

إن إعادة إنتاج المعنى وإن انطلقت من مفردات الحوار اللفظى المسموع أو من مفردات الحوار المرئى المصور؛ إلاّ أنها تعتمد اعتماد أساسيًا على ما يعرف بالمتوسطات المعرفية (معارف الكاتب التى تضمنها النص المسرح وأناب عنه حملها والتعبير بها شخصيات أتقن التقنع خلفها حينما جعلها قناعًا يختفى خلفه بالإضافة إلى معارف المتلقى) وعن طريق متوسط المعرفتين يكون لدى المتلقى معنى جديدًا غير الذى يطرحه المبدع:

«الشابة: .. فلماذا لا تعترف من الآن بأنك حى تسعى؟
ولأنك تسعى.. فأنا جئتك بالصفر.
(وبرقة شديدة) مبسوط؟!
فاروس: (منفرجًا بالغضب) من أنت؟! وإلى ماذا ترمين بهذيانك!
الشابة: لم تسألنى أيضًا.. ما الصفر؟
ولماذا آتيك به يا عم؟
(وتستمهله بأصابع مضمومة) واحدة واحدة لا تتعجل
جئتك بالصفر لكى تنقله للأعداد
فالأعداد بغير الصفر تظل كما ولدت خاملة
وستفهم مغزى قولى هذا فى وقت لاحق
والآن إليك جواب استفسارك عنّى
إنى.. لا تفزع.. عاهدنى ألاّ تفزع.. عاهدنى هيا
(وتصافحه رغمًا عنه فيصرخ فيها)
فاروس: غورى عن وجهى، أو قولى من أنتِ
الشابة: إنى بلا لف أو دوران، قرينة سعت امرأتك
فاروس: (يقفز كالملدوغ) الـ.. كا؟!
الشابة: أنت وعدت بألاّ تفزع.. صح؟!
خذ نفسًا فى صدرك وأخرجه ببطء
كرر هذا بضعة مرات
حسنًا هذا أفضل من قرقرة الأمعاء
والآن أذكرك بأن قرين المتوفى..
لابد يطوف حول الأحباب.. من القمر إلى القمر التالى
ويزيد عليها عشر ليالى أخرى..
تعلم هذا أم لا؟!»

المعرفة يحملها صوت واحد وهو صوت علوى من عالم الغيب، فالصفر هو الرسالة المعرفية والدور الذى سيكون محتمًا على فاروس أن يلعبه هو نقل

الصفر/ الرسالة إلى الأعداد/ البشر، إذن فهو ناقل الرسالة وهى الوسيط بينه وبين عالم الغيب.

فإذا كانت معرفتى كمتلقى استدعتها هذه الصورة الدرامية فإننى أستحضر مع حدث مع موسى فى الوادى المقدس، حيث النار ثم الصوت الميتافيزيقى والرسالة والعهد والفزع من الاكتشاف فى الجملة استدعى معرفتى التراثية الدينية بمصدرها القرآنى والتوراتى وتصبح موقف فاروس و(الـ. كا) أو الروح هو إعادة إنتاج معاصرة وحداثية أسقطها الشاعر فى هذا الموقف الدرامى.

كما أسقط فكرة تناسخ الأرواح وفكرة أو طقس (أربعين المتوفى) وهى رسوبيات ثقافية دينية فرعونية ما زالت فاعلة فى عصرنا ونحن على مطالع القرن الحادى والعشرين.

«فاروس: حتشبسوت؟

الشابة: فى سن العشرين»

* وكذلك القدرة على إحياء الموتى:

«الشابة: فالمس هذا الجذع المعروف لديك

وانظر بعد قليل ماذا يحدث

(فيلمس هو الجذع كالمسحور ثم يستدير إليها)

* الصدام بين ثقافتين: لكى تتجدد الحياة لابد من توالد الجديد من رحم القديم القابل للتفاعل مع العصر، فإذا كانت (سعت) حبيبة فاروس الفنان قد ماتت فإن روحها قد دخلت فى جذع الشجرة فدبت فيها الروح ولكن فى هيئة حتشبسوت ملكة مصر فى ريعان شبابها:

«الشابة: لقرين الميت أن يتشكل فى أية صورة»

ولكن هذا التوالد الجديد القادم لتحديث فكر الحاضر يصطدم بثقافة الحاضر (فاروس) عندما يكون على الحاضر أن يتفاعل ويمتزج مادة ومشاعر مع ذلك القادم المتجدد فى صورة حتشبسوت فى سن العشرين؟، لأن الامتزاج سوف يخلق لذة ويحدث تغييرًا فى الحاضر نفسه:

«والآن تعالى إلى أحضانى لا تتردد».

ولكن الحاضر (فاروس) لا يتيح لنفسه ممارسة فعلية، وإنما يكتفى من حتشبسوت الحداثية بكلماتها التى يدرك معها اللذة:

«فاروس: (وهو يلهث) أدركت اللذة كاملة بكلامك»

فتلك هى ثقافته مجرد ثقافة نظرية ويقينية ولذلك لا تحقق له المأمول:

«الشابة: أنت إذن.. ترغب حقًا.. فى إحياء امرأتك؟!

فاروس: طبعًا.. مع أنى أعلم بيقين أن التنفيذ محال»

الشابة: (وهى ترقص بمرح) تعلم بيقين؟!

اسمعنى يا ولدى وتدبر

(وتدق على صدره بإصبعها مع كل كلمة)

لا يوجد.. ثم.. يقين.. فى هذا العالم.. صدقنى»

* ليس فى العلم يقين لأنه متغير وكل متغير فهو حادث، وكل حادث فهو نتاج بشرى، والبشر متغيرون عصرًا وفكرًا وسلوكًا ومعرفة، وكل ما هو بشرى يصيب أو يخطئ، فالحادث نتاج خلل أو خطأ فى تكوينه السابق حتى عندما يستشهد (فاروس) بالموت بوصفه يقينًا تشكك الشابة حتشبسوت:

«الشابة: بالذات الموت هو الوهم الأكبر

فاروس: لم يتشكك أحد من قبل بأن الموت حقيقة

الشابة: فلتتشكك أنت من الآن

فاروس: كيف وقد عانيت بيومى الأسود هذا موتين؟!

الشابة: ليس الموت سوى مرض مزمن

أما أنت فيمكن أن تقهره.. فلقد أعطيت القدرة»

* إذا كان عيسى قد أعطى القدرة على إحياء الموتى وفق القص الدينى المسيحى ثم القرآنى فللشاعر، بل لكل واحد أن يتطلع إلى ذلك، ويحاوله بعد أن يقتنع بأنه لا يقين لديه، ومعنى ذلك أن يصبح عالمًا.. وعالمًا حقيقيًا لا عالم زائف.

وإذا كان هو قد استشهد على معرفته اليقينية بالموت بما شاهده بنفسه فى يومه حيث ماتت (سعت / حبيبته) أولاً ثم ماتت معلمته (فاو) ثانيًا وهو شاهد مادى، فإن على الطرف الآخر (الشابة / حتشبسوت) أن تدلل تدليلاً ماديًا تجريبيًا على صحة ما تقول حيث لا ترى أن الموت حقيقة يقينية:

«الشابة: وسنبدأ فورًا بالتجربة عليها

فاروس: ماذا تعنين؟!

الشابة: أعنى فاو.. هيا وانقش صورتها فوق الجذع

فاروس: (كالمنوّم) فى جيبى مسمار يصلح للنقش

الشابة: يكفى رسم الوجه»

ولما ينقش اسم (فاو) على الجذع الميت وتدعوه الشابة إلى تأمل جذع الشجرة

« (يصرخ مندهشًا) ما هذا؟! أوراق خضراء هنا وهناك؟! و(تتسلل هى بخفة خارجة فى أثناء ما تسمع أصوات تهبط مسرعة من أعلى الربوة)

شبانة: معجزة يا فاروس

زوواى: عاد إليها النبض

شبانة: وكذلك فتحت عينيها وتنفست الصعداء

فاروس: تقصد من؟!

شبانة: أم القرية فاو

فاروس: (يتراجع بظهره مذهولاً) ليس الأمر إذن وهمًا

فالدور الآن على سعت»

خامساً: أنماط ثقافية فى المسرح العربى والعالمى

المسرح فى الثقافة العربية

انفردت ظاهرة المسرح فى الثقافة العربية بحياة خاصة تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة؛ حيث ولدت هذه الظاهرة غريبة عن المركز الذاتى الجوهرى للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية التى تتشكل منها فى الوقت الحاضر.

أى أنها وجدت خارج مركز الثقافة العربية الذى يعطى لتلك الثقافات تميزها

واستقلالها وأصالتها على المستوى المحلى، ويمكنها من التواصل المتكافئ مع الثقافات الأخرى على المستوى الإنسانى.

ولعل أهم أسباب غربة الظاهرة المسرحية بشكلها القائم عن الوجدان العربى هو لا شرعية ولادتها فى الثقافة العربية، ومن ثم كان تطورها غير طبيعى فى الثقافة العربية، وبهذا يكون قد أجهض جنينًا شرعيًا كان ينبغى أن يولد حين تحين الظروف المناسبة وتكتمل.

لهذا ظل المسرح العربى بمكوناته وثيق الصلة بالمسرح الغربى برغم المحاولات المتناثرة فى خلق شكل عربى للمسرح، ومحاولة تطوير المسرح حتى يتلاءم مع الذوق العربى، ويعالج الهموم القومية، ويتناول القضايا الاجتماعية والإنسانية العربية فى تفاعلاتها مع المجتمعات الأخرى فى النظام العالمى.

فى هذه المرحلة ظهرت الجماعات المسرحية العربية لترفض هذا التوجه وتبحث عن ولادة جديدة أصيلة هذه المرة لمسرح عربى يستنبت من الثقافة العربية وتراثها الذى يضرب جذوره فى أعماق التاريخ العربى، وقد تعزز هذا بجهود بحثية واسعة فى العالم العربى تنقب عن أشكال مسرحية فى الثقافة العربية والاحتفالية والشفاهية.

البطل فى المسرح العربى

لقد فطن رواد المسرح العربى منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحى الغربى، كما فطنوا إلى أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية؛ لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم ومن ملامح تميزها؛ فكان التراث هو المصدر الشامل الذى وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها، ولأنه شيء قائم فينا وهو ذاتنا التى تنادينا من وراء العصور، وإن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف ينبغى أن تكون طريقًا لتنميته والامتداد فى المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة لرؤاه، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه المضافة إلى حقائق عصرنا.

وعليه ظل البطل فى المسرح العربى يحمل الصفات التراثية العربية، كما ظلت القيم الأخلاقية لديه مستمدة من انتمائه العقائدى والقبلى فتتبلور أزمته الحقيقية فى

صراعه مع معطيات عصره فى محاولة للتوفيق بين قيمه الموروثة ومتغيرات عالمه.

وهو فى ذلك لا يختلف كثيرًا عن البطل فى المسرح العالمى فكلاهما، فى تناقض مع عالم مضاد، وكل منهما يبحث عن خلاصه، إن البطل سواء فى المسرح العربى أو الغربى مثقف بالضرورة، والمقصود بثقافته هى هذا الوعى المكتسب من خلال تفاعله مع بيئته ومجتمعه وانعكاسات تفاعل مجتمعه نفسه مع المجتمع العالمى عليه.

وإذا كان المستوى الثقافى للبطل سواء فى المسرح العربى أو فى المسرح الغربى يحدد ردود أفعاله وطبيعة موقفه الصراعى، فالإنسان ذو المستوى الثقافى الرفيع يكون أكثر تأمل وأصدق رؤية، بينما الإنسان ذو الثقافة الفطرية المكتسبة من خلال تفاعله مع بيئته يكون أكثر اندفاعًا وأقل تأملًا: إنه يحكم على الأشياء بإدراكه الفطرى المباشر وشعوره الوجدانى الحى، فإذا اطمأن لشهادة الشعور كان فعله.

* هاملت (١) والزير سالم والهجرس (٢)

نحن الآن بصدد نموذجين تجمعهما غاية واحدة أو هدف واحد.. فكل منهما يحمل فوق أكتافه ميراث الثأر، وكل منهما ثأره لدى أقاربه فى الدم والنسب، غير أن كل واحد منهما يحتوى على تراث وقيم مختلفة قد تتقارب فى نواح، وتتناقض فى نواح أخرى.

(هاملت) نموذج الأمير الحزين الذى يشك فى كل شىء ويحلل كل شىء، إنه كله يعيش لذاته ولا يؤمن إلاَ بالذات، إنها نقطة الانطلاق والنقطة التى لا يكف عن العودة إليها باستمرار، إنه مشغول بذاته، وهو لذلك يشك فى الجميع، فهو لا يؤدى ما عليه من واجبات ولكنه يسأل عماله من حقوق ويبالغ فى تعذيب نفسه ويكاد يتلذذ بهذا العذاب (مازوكى النزعة).

تحولت قضيته إلى قضية عقلية خالصة تتأرجح بين اليقين والشك، وكل أدلة العالم لا تكفى لحسم هذا التأرجح.

لقد استمرأ هاملت يعيش أزمته ويتلذذ بتعقيدها فهو الذى يصيب نفسه بالجراح وفى يده سيف مشهر، ولكنه سيف الشك الذى تكمن فيه مأساته.

وهى مأساة دموية تدعو إلى الإشفاق أحيانًا أخرى، من هذا الأمير الذى لا تكفيه الأدلة المتعاقبة ليحسم هذا الصراع المأساوى.

(الزيـر سـالم): لجـأ ألفـريد فـرج إلى الـتراث لطـرح قضـايا اجتماعـية سياسية وفكرية أحيانًا.

فـى مسـرحية «الزيـر سـالم» يوظـف المـلحمة العربية الشعبية التى تتحدث عن الصـراع الـذى خاضـه الزيـر سـالم ضد التغلبيين عامة وضد «جساس» خاصة وسبب هذا الصراع هو أن «جساس البكرى» قتل ملك العرب «كليبا» زوج أخته «جليلة» لذلك يهب «الزيـر سـالم» لأخذ الثأر، فلم يرض بالفدية ولا بالتصالح لأنه كان يطلب العدل المثالى. (أريد كليب حيًا).

وهذا العدل أمر مستحيل لذلك فالصراع القائم بين الزير سالم وجساس هو صراع بين الكائن والممكن.

مـرة: سـندفع كـل مـا نملـك فـى سبيل السلام: أرواحًا ومالاً وسلاحًا.. تكلم يا صاحب الثأر

سالم: كليبا حيًا لا مزيد»

والزيـر سـالم هـنا يمـثل الثقافة الموروثة بمفرداتها المتشددة، والتى تتعامل مع الثأر باعتباره قيمة غير قابلة للمساومة، وفى تقديرى أن تطرف «الزير سالم» فى طلبه بإعـادة كليب للحياة ليس موقفًا مثاليًا فهو يدرك أن كليب لن يعود للحياة مرة أخرى- لكن موقفه هذا يعنى أنه لا يوجد ما يساوى حياة كليب سوى دماء كل خصومه وهو فى ذلـك يعـبر عن قيمة كبير القبيلة أو الملك أو الفارس العربى، فهو الأب الروحى ومركز كـرامة أفـراد القبيلة وعزتهم، والقضية لم تتحول لدى «الزير سالم» إلى قضية عقلية أو جدلية فقط بل هوة صراع قائم لا تنطفئ شعلته.

(الهجرس):

سمة ما هو أقوى من السيف والخنجر: العقل؟

إن تـبرير القـتل أفظـع وتغطـيه الدواء بستر من المعازير أبشع من سفكها، أفدح الذنـوب كـلها مع ذلك أن تنظر إلى الخلف وأنت تسعى لإحقاق الحقوق.. نعم لقد طلبتم العدل بلا عقل.

إذن انظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن.. ذلك أننا من الممكن

أن نسفك دم أجيال كثيرة لمجرد أننا ربطنا أنفسنا كالبهائم إلى أوتاد لحظة واحدة وقعت فيها جريمة خطيرة.

أيها السادة أديروا ظهوركم للأمس الدامى الأسود واستقبلوا يومكم وغدكم بدله، فذلك أدعى للائتلاف وهو بداية حياتكم.

هنا يطرح «ألفريد فرج» نموذجًا آخر للمثقف ذلك الذى يتجاوز الثوابت، وينظر للثأر من خلال منظور مختلف، فهو لايرفض الثأر أو يتجاوزه ولكنه ينظر إليه كقيمة اكتسبت أبعادًا جديدة.. فسبب الثأر فقد ظرف حدوثه وحلت ظروف جديدة تستدعى موقفًا مغايرًا.

فالمؤلف يرى الثبات هو الموت الحقيقى وهو الظلم والعدو الذى ينبغى محاربته، أما العدل فهو التغير والتجدد وهو بذلك يطوع شخصية «الهجرس» لتخدم فكرته.

دون كيشوت، وحلاق بغداد: نحن الآن بصدد نوعية أخرى من الأبطال أو الشخوص المسرحية.. أبطال عالمهم خارجهم، وقضاياها لا تتصل بهم بقدر اتصالها بالغير «دون كيشوت»:

نموذج الفارس الحزين الذى تتساقط الضربات على رأسه فى كل حين، وهو لا يتململ عن موقفه، ولا يفقد إيمانه بقضيته،بل يصر عليها وكأنها قدره الذى لا فكاك منه، فيدعو إلى السخرية والضحك، وعلى ذلك فهو يعبر عن شيء خالد... عن الحقيقة، الحقيقة التى تقع خارج الإنسان الواحد، خارج ذاته.

وهذه الحقيقة هى هدفه ورغبته المنشودة وقناعته كاملة بأنه يستطيع الوصول إليها عبر العمل والتضحية وإنكار الذات.

دون كيشوت يعيش بكامله خارج ذاته من أجل الآخرين لاستئصال الشر للوقوف فى وجه القوى المعادية للإنسان.

هو فى ذلك، ونقصد «دون كيشوت» – نقيض للأمير هاملت، ولسالم، فكلاهما يعيش داخل ذاته بفردية مجردة وكأن العالم مكمل له لا باعتباره جزءًا من هذا العالم.

ولكن «دون كيشوت» أسير هدف واحد وقضية واحدة لا يستطيع التعاطف

بسـهولة ولا الـتلذذ بسهولة، هو غير قادر على تغيير آرائه ولا على الانتقال من شيء إلى شيء آخر، حتى لورآى الخراف فرسانًا وطواحين الهواء عمالقة يملأ عيونها الشر.

من هنا كانت مأساة هزلية تدعو إلى السخرية ولكنها إنسانية تسيل لها الدموع. «حـلاق بغـداد» عـلى الـرغم من صفة العاجائبية التى تظهر فى مسرحية «حلاق بغداد» باعتـبار أن المؤلـف قـد حـافظ عـلى الجـو الفنـتازى للـتراث فإننا نفهم بسهولة الطرح التقدمى لقضية العدالة الاجتماعية فى المجتمع العربى.

«فـأبو الفضول» ما هو إلا رمز للإنسان المضطهد والمقهور طبقيًا فى مجتمع سيادة الاسـتبداد والاسـتغلال والكبـت، كمـا أن الخلـيفة مـا هـو إلا رمـز للحـلم بالمجـتمع الديمقـراطى الـذى يعطـى لكـل ذى حـق حقـه دون اسـتغلال نفـوذ أو سلطة متسلطة .. فمنديل الأمان الذى يعطيه السلطان لأبى الفضول ليس كافيًا لخلق الأمان، لأن ذلك حلاً فرديًا، أما الحل الجماعى هو أن تعطى مناديل الأمان لكل فئات الشعب المقهورة.

«الخلـيفة: ما هذا الذى تهذى به؟ خذ إليك منديل الأمان لايؤذيك أحد وهو فى كمك .. تكلم.

زينـة: أمّنك الخليفة يا أبا الفضول

القاضى: (للوزير جانبًا) لعله لا يقتل فى كل يوم قتيلاً محتميًا بالمنديل

الوزير: (جانبًا) الأمان لهذا المشاغب؟!

أبو الفضول: ألا تأخذ هذا المنديل منّى ثانية – أبدًا؟

الخليفة: لا آخذه منك أبدًا.

أبـو الفضـول: بـربك وحياة رأسك الغالية وحق إيمانك بالله والعدل .. أعطى كل رجل من رعيتك منديلاً»

أبـو الفضـول هـنا تـتجاوز قضـيته حـدود ذاتـه وتفقـد ذاته معناها وقيمتها إذا انفصـلت عن الذات الكلية لجموع الناس غير أنـه لايستند لوعى عقلى بل هو مسرف فى رومانسـية سـاذجة، لذلـك فهـو يـثير السـخرية والضـحك بـرغم نوازعـه الإنسـانية الخالصة.

وإذا كـان أبـو الفضـول يطالب بالحرية السياسية وحرية التعبير فإن المعرى فى القرن الخامس الهجرى كان يطالب بحرية التغير «فلا هطلت علىّ ولا بأرض السحائب

ليس تخترق البلادا» في مقابل دعوة سابقة لأبي فراس بالملكية الفردية إذا مت ظمأنا فلا نزال القطر»

القرندل والسمندل:

تظل أميرة «صلاح عبد الصبور» منفيه تكتر أحزانها، وهي تنتظر عودة فارسها قاتل أبيها ومغتصب عرشه.

والأميرة مجهولة الاسم في تكوينها المجرد (دون إحالتها إلى أية دلالات) هي الأنثى سليلة القصور ذات التكوين الثقافي الذي يعتبر الدسائس والصراع على السلطة جزءًا من هذا التكوين الثقافي فيظل موقفها من قاتل أبيها موقفًا مانعًا لايتفق وفداحة الحدث:

«الأميرة: ويلاه
أقتلت أبي
وسلبت الخاتم حتى تدفعه في وجه الناس
وتحكم به
ماذا أفعل أنت حبيبي وعمادي وقتلت أبي
أأشير إليك وأدعو:
هذا قاتل مولاي
أم أطوي كفّي، أغرق سري في دمعي المكتوم
أتكلم أم أصمت
أوجع من هذا كله
أأحبك أم أبغضبك؟»

ويأتي السمندل تجسيدًا واستكمالاً لهذا التكوين الثقافي الذي لايخجل من الإعلان عن دناءة طبعه وخسته:

«السمندل: مست رأسي الفكرة ذات مساء
كنا نسمر فيه نحن الحراس
في نوبتنا فوق السور
وسمعت القائل:

الملـك سيمضـى، لم ينجـب ولـدًا كـى يخلفه فى عرشه، كى
يرفع خيمته المنهارة»

وفـى المقـابل يظهـر القـرندل على مسرح الأحداث قادمًا من الغيب يحمل ملامح المخلـص، يسـتمد وعـيه وثقافـته مـن ارتباطه وتفاعله مع الناس البسطاء .. صعلوك من الصعاليك أو الشطار.

«السمندل: (للأميرة) ما هذا ..؟

القرندل: لاتشغل نفسك بى
كن ضيفى فى أغنيتى

السمندل: من أنت؟

القرندل: اسمى لايعنى شيئًا

السمندل: ماذا تعمل؟

القرندل: لا أعمل شيئًا
أحيانًا أتأمل فى الشمس إلى أن تغرب
أو فى الليل إلى أن تشرق
أرقص أحيانًا فى أفراح الخلان
أحيانًا أكتب

السمندل: ماذا تكتب؟

القرندل: ما يحدث

السمندل: هل تسكن فى هذا الوادى..؟

القرندل: ..بل عندى عمل سأؤديه
فأنا اللية مدعو أن ألقى أغنيتى»

ويسـتمر الصـراع بـين نموذجـين ثقافـيين كـل منهما ينتمى لجذور غير أن هذه لجـذور لا تمـتد إلى تـراث ثقافى بعينه، بل يندرج تحت قيم إنسانية عامة وإن كانت :ات طـابع كلاسـيكى، فالقـرندل لا يعـبر عـن نزعة ثورية فتوجهاته أخلاقية بحتة، نهـو يقهـر هـذا الشـكل مـن الحكم ويقدسه فهو ينسى وضاعة موقف الأميرة ويدعوها

للجلوس على عرش أبيها المقتول، ويوجه لها النصح ويدعوها لأن تتعالى فوق عرشها القدسى:

القرندل: يا امرأة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
لا تثنى ركبتك النورانية فى استخزاء
فى حقوى رجل من طين
أيًا ما كان
وغدًا أو شهمًا
عملاقًا أو أفاقًا
ولتتلقى ألوان الحب ولاتعطيه
اضطجعى مع نفسك
ولتكفك ذاتك
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم فى عينيك
لك خدامًا لا عشاقًا
أو عشاقًا لا معشوقين.»

خلاصة

إذا كانت العولمة بتعبير «روبرتسون» تتضمن تحويل الخصوصية إلى نطاق كونى»، فإن خصوصية سلوك (الزير سالم) هى تمثيل لشخصية بشرية، نموذج بشرى مثله مثل هاملت الذى يحدّه شيء فى البحث عن الحقيقة وبالمثل (سالم) لايحدّه شيء فى المطالبة بالعدالة الكاملة، وإذا كانت ثقافة هاملت تعتد بفكرة الثأر فإن ثقافة سالم تعتد بفكرة الثأر إذًا فهناك سمة رئيسية لدى الإنسان الغربى ولدى الإنسان العربى فى المجتمع القديم هنا وهناك أو فى (مجتمع العصور الوسطى)، وهذه السمة المشتركة تمثل نطاقًا كونيًا على الرغم من خصوصيتها لأن الزير سالم وهاملت كليهما يتواصلان مع ثقافتهما التراثية حينما يمارسان عادة الثأر.

وإذا كـان شكسبير قـد حـنّ إلى ثقافـة الـتراث الأوربـى المسـتلهم مـن تاريخهـا ومجـتمعها، فـإن ألفـريد فـرج قـد حـنّ إلى الـتراث العـربى المستلهم من تاريخ العرب ومجـتمعهم فى العصور الوسطى (عصور ما يعرف بجاهلية العرب) وذلك الحنين يمثل نطاقًا كونيًا.

وإذا كـان صلاح عبد الصبور فى «الأميرة تنتظر» يصور المرأة مكبلة بقيود الرجل لا تملك من أمر نفسها شيئًا، فإنه فى الحقيقة يصور الأمة العربية كلها أنثى مستأنسة طائعـة ذلـيلة مـباحة لـلحاكم المغتصب لفراشها ولعرش أبيها بعد قتله له؛ فهو يصور حـال الوطن العربى وتلك خصوصية محلية أو قومية وهو بذلك يلفت أنظار العرب على تلـك الحـال الـتى هم عليها؛ أملاً أو حضًا على تغييرها، وتلك مرحلة تمهيدية سابقة على إمكان التحاق هذه الأمة بالمسيرة الكونية المتسارعة.

وهـو يـلجأ إلى الـتراث أيضًا ليس لصنع الغرائبية فحسب بل للكشف عن امتداد جـذور ثقافة الإذعان فى ما ضينا البعيد، ليس من منطلق الحنين إلى ذلك الموْروث ولكن بهدف كشف تجذره فينا والحض من ثمّ على اجتثاث نبت ثقافة الإذعان من جذورها، حـتى يمكنـنا الانطلاق نحو الركب الحضارى أولاً ثم التأهل للانضمام إلى ركب الكونية بعد ذلك.

غـير أن عـبد الصـبور فـى تجـريده للشخصـيات يعطيها صفات إنسانية عامة أو أفكـار تسير على قدمين، وفى التجريد ما يؤهلها للانفصال عن الارتباط المحلى والملمح القومـى لتلـتحق مـن حيـث كونها فكرة بنطاق الكونية لأن الأميرة لا هوية لها وكذلك السـمندل والقـرندل لا هويـة لواحـد مـنهم، هـم رموز للإذعان وللانتهازية وللخلاص الغيبى أو الهمايونى.

ومـع أن السـمندل صـاحب هـدف محدد وهو التربع على السلطة، إلاّ أن الأميرة غـير مقـيدة بشـىء ولا بـأحد بعـد مقـتله وهـى ممهـدة لإقامة علاقة مع مجهول غيره والقـرندل غير مقيد بفئة محددة ولا نعرف له جذورا ولا حدودًا، وهو نفسه لا يعرف جـذوره ولا حـدوده، هو شخصية كونية مثل الأميرة فهى توافق على التخلص من رمز الماضـى الـذى جـاءت مـن صـلبه عـلى يـد واحـد من العسكر المغامرين والانتهازيين من

طبقـتها أو مـن طـبقة تالـية لطبقتها، وتمارس معه كل ألوان الفسق والمتعة دون قيد أو شـرط أو حـدود أو تقالـيد أو أعـراف ولـا يهجـرها بعـد قـتله لأبيها الملك وتربعه على العـرش وينفيها تعيش على الذكرى، وتحيلها إلى طقس إحتفالى ليلى مع وصيفاتـها فى انـتظار عبـثى، إذن فـتلك شخصـية تتخـلى عـن هويـتها عن شخصيتها عن أصولها عن حقوقهـا، فهـى بلا مواطنة بلا حقوق، بلا أهداف حالية أو مستقبلية، إنما هى تعيش حالـة الذكـرى، تعـيش الحاضـر والمستقبل فى الماضى هى خارج حدود المواطنة، تحمل أزمتها بداخلها فى سلبية متناهية وذلك يجعلها خارج حدود الحاضر، ولا ينقذها من ذلـك سوى مقتل السمندل رمز ماضيها المحرك لحاضرها فى محور ثابت، فبعد مقتله عـلى يـد القـرندل مجهـول الهوية مجهول المرجعية والدافع لقتل السمندل؛ تنطلق إلى المسـتقبل إلى المجهـول الآخـر أو المجهـول الآخـر أو المجهول المستقبلى، تبحث عن جديـد تتـبعه فلقـد روضـتها تجـربة السمندل وأهلتها لقبول سمندل جديد مجهول لا هوية له.

كذلـك يعـد أبـو الفضـول شخصـية كونية مثله مثل دون كيشوت، لأنه يدعو إلى حرية التعبير فى المجتمع، إلى حق كل إنسان فى أن يعبر عما يريد.

وإذا كـان دون كيشوت نتاج الانفلات من العصور الوسطى، فإن أبا الفضول كذلك هـو قـناع دعـوة ألفـريد فـرج لإنفـلات مجتمعـنا العـربى من نير العصور الوسطى التى يعيشـها مجـتمع القرن العشرين العربى، حيث لا حقوق للتعبير لدى المواطن العربى، إن دون كيشـوت وأبـا الفضـول ظاهـريًا يتدخلان فيما لا يعنيهما بشكل شخصى وتدخل كـل منهما يعد نوعًا من الفضول غير المرغوب فيه من السلطة الحاكمة والطبقة المهيمنة عـلى الاقتصاد، إلا أن فعلهما هو نوع من التمرد الثقافى أو من القطيعة مع أنماط ثقافية بائدة ومضادة للإنسانية لذلك فكلاهما خير ممثل للشخصية الكونية.

إن مسـرحية (الزيـر سـالم) صورة لمسرح الستينيات فى مصر، ذلك المسرح الذى كـان سـعيه وراء مـا أسميـته بالـتحريض السياسـى حيـث كتبت فى أثناء حرب اليمن لتـناقش قضـية الحق وقضية العدل وقضية مشروعية الحكم وفق فلسفة تلفيقية، تتمثل فـى وضـع ممثل لكل عناصر الخلاف على الحكم .. هجرس الذى يحمل دم أبيه المقتول

ودم خاله القاتل، ودم عمه الآخذ بالثأر، ودم أمه .. هو الكل فى واحد.

وتلك صورة تطابق صنيعة تحالف قوى الشعب العامل فى ستينيات رأسمالية الدولة فى مصر وشأنها فى ذلك شأن (الأيدى الناعمة - شمس النهار - السلطان الحائر - الناس اللى تحت - المحروسة - ياسين وبهية - آه ياليل يا قمر - قولو لعين الشمس) إلخ.

أما مسرحية (الأميرة تنتظر) ومثلها مسرحية (مجلس العدل) و (الحمار يفكر) و (الحمار يؤلف) فهى مسرحيات تمثل مجتمع السبعينيات والثمانينيات فى مصر فكان مسعاها نحو ما أسميته (بالتعريض السياسى)، حيث تعرض هذه المسرحيات مثلها مثل (يحيا الوفد) و (على الرصيف) و (أنت اللى قتلت الوحش) (أرض لاتنبت الزهور) (ثورة الزنج) (حبيبتى شامينا) (الرهائن) (الناس فى طيبة) (رجل فى القلعة) (ليلى والمجنون) (مسافر ليل) (حفل سمر من أجل خمسة حزيران) (مغامرة رأس المملوك جابر).

أما المسرح الذى أدى دور التمريض السياسى والاجتماعى بعد النكسة فقد كان مسرحًا دعائيًا فى أساليبه مثل (المسامير - رأس العش) (نور الظلام) (السبع سواقى) (منين أجيب ناس) (الحكم قبل المداولة) (الكلمات المتقاطعة) (الآلهة غضبى) (غيلان الدمشقى) (ليلة زفاف إلكترا) (ريم على الدم) (الخروج) (مسار).

ويتمثل مسرح الترويض السياسى فيما تعرضه المسارح الآن حيث تنزع جذور الانتماء من الشخصية المسرحية فتبدو بلا فكر بلا حقوق بلا مواطنة - من ناحية - كما يتمثل فى المشروع التنويرى الذى يحاول كل من محمد أبو العلا السلامونى فى مسرحيات مثل (ديوان البقر) ومهدى بندق فى (هل أنت الملك تيتى؟) (هيباشا) (آخر أيام إخناتون) (حتشبسوت بدرجة الصفر).

القسم الثانى

المسرح المصرى بين المعطيات المحلية والتطلعات العالمية

المسرح المصرى فى عصر العولمة

تمهيد

دارت فـى الآونـة الأخـيرة مناقشـات مـتعددة المسـتويات ومتبايـنة ومتشـعبة المشـارب، ومن الحق أن نقول إن هذه المناقشات التى أمتدت فترة طويلة تشغل المهتمين بالحركة الثقافية الفنية وبخاصة المسرحية كانت صحيحة ومخلصة فى مجملها.

ولّما كانت قد تابعت هذه المناقشات التى تعد إفرازًا لأزمة عانت منها الثقافة فى محورين رئيسيين هما (المسرح والسينما) كنتيجة طبيعية لمرحلة التحول التى يشهدها الوطـن مـع بدايـة الثمانيـنات، مـن ناحـية، ومـن ناحـية ثانـية تفاعلت معها بصفتى مسـئولاً عـن معقـل مـن معـاقل الدراسات المسرحية فى مصر بجامعة الإسكندرية، هذه المديـنة الـتى حفظـت للعـالم – فـى مكتبتـها القديمة – نصوص المسرح اليونانى ولولاها ماعـرف العالم عن هذا الفن العريق شيئًا يذكر، وأحاطت جامعاتها فى عصرنا الحديث فـنون المسـرح بسـياج العلم، فأضافت إلى الدور الذى قامت به وتقوم به أكاديمية الفنون طـورًا جديـدًا مـن شـأنه الـنهوض بهـذا الفـن الأصـيل، وتوكـيد دوره الاجـتماعى والحضـارى، فقد وجدت من الضرورة بمكان تأسيسًا على متابعتى لما يدور وتفاعلى معه أسـتاذًا لعلـوم المسرح ومخرجًا ومؤلفًا وعضوًا بنقابة المهن التمثيلية بمصر أنّ من واجبى التقدم بهذا البحث.

ولعـل أهـم الـنقاط أو المحـاور التى يمكن الانطلاق منها فى مناقشة أزمة المسرح المصرى فى بحثى هذا تتخلص فيما يأتى:

أولاً: سلبيات من داخل الحقل المسرحى نفسه

١- اختلاف التوجهات والأهداف العامة للدولة

مـع جمـود الـتوجهات الإنتاجـية فـى مجـال المسرح: فى الفكر الإبداعى، وفى الفكر التنظيمى والاقتصادى وفى الإنتاج والتسوق وانعدام الخدمة.

٢- التمدد السرطاني في كل من الهيكل الإدارى والفنى مع ضمور جهاز العمالة الفنية في دور العرض.

٣- التناقض الواضح في دور العرض وتدهور حالة الدور القائمة منها فعلاً معمارًا وتجهيزًا وأجهزة وأدوات نتيجة غياب الصيانة وانعدام التجديد والتحديث.

٤- جمود أجور الفنانين في مسارح الدولة مع تمدده في القطاع الخاص.

٥- ضحالة دور الدعاية للعروض المسرحية وللنجوم قياسًا على الدعاية الخاصة بالعروض التجارية للقطاع الخاص.

٦- قصر فترة العرض (شهر واحد) حرصًا على تشغيل النجوم والفنانين المكدسين في الفرق، والذين لم يعملوا في العرض القائم فعلاً.

ثانيًا: سلبيات من خارج الحقل المسرحي

١- اختلاف طبيعة التلقى والفرجة تبعًا لاختلاف التفاعلات الاجتماعية في ظل التحول الاجتماعي والسياسي والاقتصادى للدولة مع جمود الإنتاج الإبداعى نوعًا ما، وجمود الإدارية وتبلد الفكر الاقتصادى.

٢- التوجه الاستهلاكي للجمهور في المجتمع المصرى بدءًا من السبعينات.

٣- ضمور عادة ارتياد المسارح عند الغالبية.

٤- ارتفاع ثمن تذكرة الدخول في ظل الارتفاع المستمر للأسعار مع جمود حركة الأجور.

٥- الدور السلبى لأجهزة الإعلام، ذلك المتمثل في العرض المتكرر للمسرحيات الهزلية مع حجب العروض المسرحية الجيدة سواء الكوميدى منها أو غيرها.

٦- ضريبة الملاهى وما تمثله من عبء ثقيل على الإيراد.

٧- الدعاية وما تمثله من عبء ثقيل على اقتصاديات الإنتاج.

٨- انعدام جسور التعاون بين الأجهزة المحلية وإدارة المسرح خاصة في المحافظات التي تمتلك دورًا للعرض المسرحي سواء صالحة لاستقبال العروض أو تحتاج إلى صيانة في المبانى وتحديث للأجهزة، آلات وفنيين وإداريين متخصصين، ومثال ذلك (طنطا – دمنهور).

٩- انعدام الخدمات حول المسارح (مواقف السيارات).

ثالثًا: ١- جمهور المسرح فى القرن القادم

١- فى عالم جاور فيه الغنى الفقير، وصار الإنسان العادى يتمتع بمستوى معيشة مرتفع، لم يكن يحلم به منذ عشر سنوات فقط، لكن بقدر ما ارتفع الإنسان إلى مستوى أعلى بفضل التكنولوجيا والأجهزة الحديثة، جذبته تلك التكنولوجيا نفسها إلى الانكباب على ذاته والعمل على تدميرها بسهولة بوساطة أسلحة الدمار والحرب من ناحية وإلى تضييق الدول الغنية على الدول الفقيرة، وإعادة طرح فكرة الدول الأقنان بديلاً عن مجتمع العبودية القديم، فبدلًا من استبعاد إقطاعى واحد لمئات العبيد تعمل دولة كبرى واحدة على استبعاد عشرات الدول وتحويلها إلى أقنان، فى ظل نظام أمريكا العالمى الجديد، هذا عن الوضع الدولى وسيطرة أمريكا عليه بما أحال أمريكا إلى ما يشبه نظامًا إقطاعيًا دوليًا يسيطر على العالم بوصفه إقطاعيته، فماذا عن مجتمعنا بوصفه جزءًا من تلك المقاطعة العالمية الأمريكية؟!

٢- لقد شهد مجتمعنا فى الثلاثين السنة الأخيرة تحول فئات واسعة منه، وخصوصًا الشباب عن القيم التقليدية المعبرة عن احترام الأهداف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولم يعد هناك قبولًا طوعيًا ملتزمًا بالعمل الجماعى من أجل الصالح العام.

ومن القيم الجديدة التى سيطرت على تلك الفئات إعطاء الأولوية لزيادة أوقات الفراغ، وشعور الفرد بالعجز أمام مواجهة التفصيلات الكثيرة التى يضعها نظام الإدارة، مع تلاشى مفاهيم كثيرة مثل مفهوم (الأمة، القومية، العدالة) وعودة مفاهيم كانت قد انطمست بعد الثورة منها (الألقاب – المحسوبية – الرشوة – التبعية – التطرف والإرهاب – الأمن الغذائى والكسائى – الطائفية – التشرذم – الطفيلية – البيروقراطية – الوحدة الوطنية)

بعد أن وجد المجتمع المصرى نفسه مجتمعين مختلفين: طبقة شديدة الغنى وطبقة أخرى شديدة الفقر، والحدة فى الغنى والحدة فى الفقر كلاهما يؤدى إلى التطرف، وكذلك ظهر غياب التكامل بين الهيئات النوعية فى ظل غياب السياسية العامة التى تحكم تلك الهيئات، مما أدى إلى تشابه الإنتاج وعدم وجود تميز.

وأخلص مما تقدم إلى أن العالم قد شهد العديد من المتغيرات فى ظل عصر المعلوماتية وشبح العولمة، كما أن مجتمعنا قد شهد العديد من المتغيرات التى تباعد بيننا وبين مواكبة تيار العولمة الكاسح على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتتمثل المتغيرات الداخلية والقومية على النحو الآتى:

١- عدم وجود مشروع قومى.
٢- غياب التخطيط.
٣- غياب المتابعة أو شل قدرتها على متابعة طرق مستقلة لتنمية الإبداع.
٤- ظهور روح التشرذم والتعصب والتسرع.
٥- غياب الانضباط الطوعى وانفلات السلوك.
٦- شعور الفرد بالغربة والعجز واللامسئولية.
٧- تمركز المناصب والمسئوليات فى أيدى حفنة بيروقراطية وتكنوقراطية (فكرة أهل الثقة).
٨- فردية القرار وشكلية المجالس.
٩- التوسع الأفقى فى الإنتاج وفى المهرجانات على حساب الإجادة والتعميق الرأسى.
١٠- غياب القدوة وعدم احترام القيم التقليدية والأهداف.
١١- إهمال الخبرات أو تهميشها.
١٢- غيبة روح التنافس.
١٣- غيبة روح التواصل.
١٤- غيبة الدور الإعلامى.
١٥- غيبة الدور النقدى.
١٦- غيبة برامج التدريب والتأهيل والتحديث.
١٧- عدم وجود الإدارة القادرة على التعامل مع المتناقضات وتطوير فن الإنتاج.
١٨- عدم وجود آلية للتخطيط وآلية للإنتاج وآلية للتسويق وآلية للتكيف والعلاقات مع الجمهور (دراسة سلوكه وتوجهاته).
١٩- عدم وجود آلية للمتابعة.

٢٠- عدم وجود آلية لتنمية الطاقات والموارد.

٢١- عدم وجود آلية لاستشراف المستقبل ولإدارة الأزمات.

٢٢- الورم السرطانى فى العمالة.

٢٣- تفاقم المشكلات الاقتصادية والتعليمية.

٢- متغيرات على المستوى الدولى والعالمى

أما المتغيرات الدولية فتتمثل فى ما يأتى:

١- انتشار التكنولوجيا وتقدمها.

٢- التدفق الدولى للسلع وللمعلومات وللأجهزة.

٣- تدويل فراغ الإنسان.

٤- تدويل تلوث البيئة.

٥- تدويل تهديد حياة البشرية.

٦- ظهور علاقات تبادل غير متكافىء بين الدول المتقدمة ودول المنطقة العربية.

٧- عدم تدويل العلاقات الاجتماعية.

٨- إقامة نظام فوقى هرمى تحت شعار (نظام عالمى جديد).

٩- استيعاب الدول الرأسمالية الكبرى لمطالب البلدان النامية والسعى لإجهاضها أو تجميدها.

١٠- التحكم من بعيد فى العقول المفكرة فى الدول النامية.

١١- التبعية التكنولوجية والتبعية الغذائية والتبعية المعلوماتية والمعرفية والعلمية.

وبالنظر المقارن بين المتغيرات العالمية إلى الأمام والمتغيرات المحلية والقومية إلى الخلف، يمكن الوقوف على المدى الذى يمكن عنده التنبؤ بمكاننا فى ظل العولمة.

ويبدو واضحًا للعيان أن الهوة واسعة وعميقة بين ما نحن عليه من غياب عن تحقيق الحد الأدنى من الوفاء بمتطلبات الحضور الاجتماعى والثقافى المتعدد الأصوات إلى جانب الحضور الاقتصادى والإدارى والمعلوماتى والعلمى والتكنولوجى والتنظيمى وما يفاجئنا من متغيرات عالمية سريعة ومتدفقة ومتلاحقة فى تلك المجالات نفسها.

كذلك يبدو واضحًا أن سيطرة الصوت الواحد وتفرده فى مجالات وضع السياسات

فى هذه الميادين هو السبب الرئيسى فى وقوعنا فى هذه الهوة.

لكن ما علاقة المسرح بهذا كله؟!

إن المسرح إنتاج ثقافى وسيلته الفن المعروض على جمهور، ولأنه إنتاج لذلك يعتمد على العامل الاقتصادى من توفير الموارد المالية وتوفير الطاقات الإبداعية، والفنية والعمالة المدربة فى التقنية وفى توفير الأجهزة الحديثة والالآت والتهيئة المكانية للتدريبات وللعروض وللدعاية وفى التسويق وفن استثمار الطاقات وتنمية الموارد. ولكى يتحقق ذلك لابد من وجود سقف محدد لتلك العوامل ولابد من وجود تخطيط على المدى البعيد وتخطيط على المدى القريب. أى تخطيط قومى شامل وعام يغطى مرحلة زمنية (عدد من السنوات أو المراحل) وتخطيط محدود يغطى مشروع إنتاج عمل واحد مدروس ومتقن ومناسب لجمهور ما (مثقف أو شعبى.. إلخ)

ويتوقف ذلك كله على قدرة الإدارة على الإمساك بمفتاح السوق على اعتبار أن النظام العالمى الأمريكى الجديد هو نظام السوق وهو يرمى بظلاله على مجتمعنا، لذلك فإن علينا أولا إزالة أسباب التراجع عن الأداء والعمل على الوفاء بمتطلبات الحضور الاجتماعى والثقافى المتعدد. وذلك لن يتأتى لنا فى ظل غيبة التخطيط على المستوى القومى.

ولأن التخطيط على المستوى القومى مرتهن بتحرر القرار السياسى القومى، وهو أمر فيه ريب فى ظل الضغوط مع الخضوع للهيمنة الدولية لنظام أمريكا العالمى الجديد، ووقوفنا فى طابور الدول الأقنان الخاضعين لها؛ لذا فإن البديل المتاح بالنسبة لمجتمعنا فى هذه الفترة هو التخطيط على مستوى المشروع - وذلك أضعف الإيمان - مع التنسيق بين مشروع وآخر.

المسرح المصرى والتخطيط القصير المدى

إذا أردنا للمسرح أن يؤثر فى حياتنا، ويسهم فى خلق مناخ متعدد يتيح لتعدد الأصوات فى مصر أن تنطلق وتعبر عن أصحابها فى اتجاهاتهم الفكرية والحياتية المتباينة والمختلفة حتى يخرج مجتمعنا من نفق المجتمعات الشمولية ويتلاشى عن سمعة صدى الصوت الواحد المتفرد والفكر الواحد المتخرب؛ فلابد من ديمقراطية القرار

حيث البحث والتمحيص والدراسة والحياد والتدرج والمراجعة والإجماع على رأى واحد قبل صدور القرار.

وأرى تركيز النظر على عدد من المرتكزات فى سبيل التمهيد لوضع المسرح المصرى على طريق مسيرة العصر القادم عصر العولمة وثقافته المعلوماتية التى أدت إلى ثورة فى طرائق معالجة البيانات وعمل النماذج الاقتصادية، وإلى قدرة فائقة على التحكم الاقتصادى. فهذه الثورة توفر القدرة على امتلاك بدائل وخيارات تعرف نتائج تطبيقها بدقة رياضية وتحسب آثارها، بحيث يمكن أن يختار منها ما يلائم الأهداف. وبذلك يمكن تقليل عفوية القرارات ومعالجة الأزمات الفجائية إن تعذر تجنبها، وتتمثل هذه المرتكزات على النحو الآتى:

١- حول دور الإدارة المركزية للمسرح: (مجلس إدارة البيت ومكتبه الفنى) ويقتصر دورها.

أولاً : قيام الإدارة المركزية بعملية التخطيط طويل المدى لعدد من المشاريع الإنتاجية المتتابعة التى تستهدف إنتاج عروض مسرحية تعمل على تحقيق الحد الأدنى من الوفاء بمتطلبات الحضور الاجتماعى والثقافى المتعدد الأصوات، مع إنتاج عروض تستدرك ما يفاجئنا من متغيرات عالمية سريعة ومتدفقة ومتلاحقة فى تلك المجالات نفسها. مع الاحتفاظ بهويتنا القومية والثقافية وعضنا عليها بالنواجز لأنها وسيلتنا الوحيدة للتماسك وعدم انفراط عقد قوميتنا فى متاهات العولمة واكتساحها للقوميات.

ثانياً: اقتصار التخطيط المركزى على وضع استراتيجية للإنتاج وللتسويق وللاستثمار فى إطار خطة عامة شاملة تعد (العقل والجسم) المنفذ لما جاء فى (أولا) مع تطوير دور العرض واستحداث دور جديدة - متى أمكنها ذلك - وتنمية الكفاءات إلى جانب رفع الموازنة السنوية العامة للبيت المسرحى متضمنًا الموازنات التى تقترحها إدارة كل فرقة مسرحية، وتخصيص ميزانية سنوية محددة ومعلومة لكل فرقة تتضمن (تمويل الإنتاج المسرحى والمكافآت والحوافز وبنود صيانة الدار وتطوير أجهزته وآلالاته وبنود التدريب وتأهيل الكوادر الفنية والفنانين والفنيين).

ثالثًا: وضع المركز الاقتصادى للجمهور موضع الاهتمام عند تحديد الفئات المالية لتذاكر الدخول ومشاهدة العروض المسرحية.

رابعًا: إبرام اتفاقيات التعاون فى مجال العروض المسرحية الوافدة والفرق الزائرة بالاتفاق مع قطاع العلاقات الثقافية الخارجية والجهات المعنية.

خامسًا: إدارة المهرجانات المحلية والقومية والعالمية فى مجال العروض المسرحية والمؤتمرات والندوات والملتقيات المسرحية بالتعاون مع الجهات المشاركة والجهات المختصة والمعنية.

سادسًا: إدارة الشئون والمتابعة الإدارية والمالية والقانونية والفنية والإعلامية وشؤون التسويق. وورش تنفيذ متطلبات الإنتاج المسرحى وورش الصيانة المركزية والنقل والشئون الهندسية واللجان المتخصصة.

سابعًا: إنشاء جهاز مركزى لنقل العروض المسرحية تليفزيونيًا وتسويقها على مستوى قطاع الإنتاج الثقافى.

ثامنًا: إنشاء جهاز متخصص للتسويق ويخطط ويشرف على الانتقال الجغرافى لبعض العروض على مسارح بعض المحافظات بشكل محدود.

تاسعًا: معالجة مسألة الورم السرطانى فى الإدارة والعمالة، وذلك بتنقية العاملين وتحديد كفاءاتهم والعمل على تأهيل الصالح منهم فنيًا وتنحية غير المؤهلين وغير القابلين للتأهيل من مواقع الإنتاج وعن مواقع المسئوليات الفنية والإدارية القيادية وإعادة توزيع العمالة طبقًا للكفاءة وللحاجة.

عاشرًا: العمل على وضع خطة للتكامل الفنى والتقنى بين الفرق المسرحية وتبادل الخبرات بين الفرق.

حادى عشر: إنشاء إدارة لاستشراف المستقبل وإدارة الأزمات واستطلاع آراء جمهور المسرح وآراء الجمهور بكل فئاته.

ثانى عشر: الاتفاق مع القناة الثقافية والانتفاع بإمكاناتها الإعلامية والاتصالية للإعلان عن العروض ولتسجيل العروض وعرضها فى مقابل مبالغ يتفق عليها، وتدخل ضمن إيرادات الفرق مع الإشارة لبرامج المسرح والعروض المذاعة من

خـلال تلـك القـناة عـلى القـناة العامـة عـلى الـنحو الـذى تفعلـه القناة العامة لـ A.R.T أو القناة العامة لأوربيت.

ثالـث عشـر: ضـرورة إنشـاء شـبكة اتصال حديثة بين الإدارة المركزية والفرق التابعة لهـا، وبيـنها وبـين البـيوت والمراكـز الفنـية وقطاعـات وزارة الـثقافة (أجهـزة الكومبيوتر وشبكة الإنترنت)

رابـع عشـر: ضـرورة إقامـة عـروض فـى المـناطق السـياحية المختلفة بالاتفاق مع وزارة السياحة والمجلس الأعلى للآثار، ووضع برامج هذه العروض على خريطة وزارة السياحة وإبلاغ مكاتب السياحة.

١- حـول دور إدارة الفرقة المسرحية: وهى عقل الإنتاج المسرحى وجسمه معًا (الإدارة - المكتـب الفـنى ولجـنة القـراءة - دار العرض - الفنانون - الإداريون والماليون - والفنيون).

لذلك يجب أن تضطلع بالمهام الآتية:

أولاً : تخطـيط قصـير المـدى يقوم على التنبوء بالمطلوب وعرضه وحجم مبيعاته المتوقعة وتحديد خطة إنتاجه وتكليف مدير إنتاج متفرغ لذلك العرض.

ثانـيًا: اتخاذ كافة القرارات الخاصة بالإنتاج المسرحى وفق السياسة العامة الواردة فى أولا مـن اختصاصـات الإدارة المركـزية للبيـت الفـنى للمسـرح وذلك على مستوى الموقـع وتوجهاتـه الفنية المميزة لنشاطه عن الفرق الأخرى التابعة للبيت بحيث تصـدر إدارة الفـرقة بمعاونـة مكتـبها الفنى طبيعة الإنتاج المسرحى وزمن البدء فـيه وفـترة عرضـه وتكلفـته وأمـاكن عرضـه بالتنسيق مـع الإدارة العامـة لدور العـرض، وإدارة المسرح المحـدد إقامـة العـروض عـلى خشبته بما لا يخرج عن الإطـار العـام للخطة وبما لا يتعارض مع القرارات الخاصة بالأهداف والسياسات العامة للبيت الفنى للمسرح.

ثالـثًا: اقـتطاع نسـبة ١٥٪ من تكلفة العروض التى تنتجها الفرقة لاستثمارها بمعرفة إدارة الفـرقة بفـتح حسـاب بنكى، وبإشراف مالى عام من الإدارة المركزية للبيت أو للقطاع بحيث يقصر التصرف فيها على إدارة الفرقة فى حالة واحدة هى إدارة

الأزمات الطارئة، وفق لائحة معتمدة من مجلس إدارة البيت الفنى بعد قرار مجلس إدارة الفرقة أو مكتبها الفنى بكامل أعضائه، ويحول إلى هذا الحساب نفسه الفائض المالى للتكلفة الإنتاجية فى نهاية الموسم أو السنة المالية، إذا لم يكن ذلك متعارضًا مع اللوائح والقوانين المنظمة لأعمال التمويل والصرف.

رابعًا: التفكير فى إنتاج أعمال مسرحية تتعرض لقضية اجتماعية معينة تخص فئة بعينها، بالاتفاق مع الهيئة أو النقابة التى تشرف على مصالح هذه الفئة، والتعاقد معها قبل بدء الإنتاج على شراء ٣٠٪ من حفلاتها على الأقل، وعند حدوث مثل هذا الاتفاق بين البيت الفنى للمسرح (ممثلًا فى إدارة الفرقة) تكلف إدارة الفرقة كاتب مسرحى بكتابة نص مسرحى يعرض لتلك القضية وفق أصول الكتابة المسرحية ثم تشرع فى إنتاجه.

حول علاقة الجمهور بالعروض المسرحية

قيل إن الفنان العظيم ينبغى أن يخلق جمهوره وقيل إن جمهورنا يحتاج إلى حرارة المخاطبة عندما يشاهد عرضًا مسرحيًا وحرارة الخطاب يأتى من الحماس والحماس وليد المشاعر، والتفكير فالمشاعر الصادقة التى سبق التفكير فى تجسيدها من خلال العرض المسرحى هى التى تخلق حماس الجمهور وتحمسه لمشاهدة المسرح والإقبال عليه، فالإنسان يقبل على ما يحبه ويحتاج إليه ويقدر على الحصول عليه بطرق ميسرة من أناس معنيين، يعرفهم ويثق فى صدق عطائهم ويجب أن يشاهدهم ويستمع إليهم ويجد عندهم كل ما هو جديد فى فنونهم، فالجمهور يميل تدريجيًا إلى الجديد فى الشكل والفنانون أنفسهم يميلون بطبعهم إلى كل لون جديد ومبتكر.

إن إقبال الجمهور على المسرح ظاهرة يمكن استرجاعها. إن للموسيقى العربية جمهورها وللأوبرا جمهورها، ولو جربت فرق البيت الفنى للمسرح التخصص بحيث تؤدى كل فرقة لونا مسرحيًا واحدا تتخصص فى إنتاجه وعرضه وتتميز به فإن ذلك سيجلب لها جمهورًا معينًا يداوم على مشاهدة عروضها إذا هى تخصصت وأتقنت فنها الذى تخصصت فيه وشهرت به والتزمت دار محددة معلومة بعروضها وأعلنت عن برامجها وعروضها بوضوح وفى مواعيد ومواسم محددة ومعلومة كما يمكن لبعض الفرق

المتشابهة أن تندمج، فلسفة فرق (الهناجر - الطليعة - الغد - الشباب - الحديث) واحدة، ولا معنى مطلقًا لتعددها وإذا كان البناء أحسن ما يوجد فى العالم فإن الهدم أيضًا فى بعض الأحيان يؤدى إلى ثمار طيبة - كما يقول جوته - إن وجود هذه الفرق المتشابهة والمتناظرة فى نشاطها وفلسفة عروضها لا يحمل معنى رشيدًا. ولا يفوتنا القول إن الكثير مما يتفق الناس على اعتبار معنى رشيدًا، هو فى أغلب الأحوال ظاهرة غير رشيدة، والمعنى الرشيد لعصر محدد. يتمثل فى وجود تعدد الأصوات. فلا معنى لتكرار الصوت المسرحى الواحد من فوق خمسة منابر فى خمسة دور مسرحية.

- إن مهمة المسرح المصرى فى هذه الحالة هى المساهمة الفاعلة فى إعادة تنظيم الـ(نحن) بتنشيط الجهاز الحسى والجهاز الإدراكى والجهاز الحركى فى المجتمع. والمسرح المصرى القائم الآن لا يسير فى اتجاه تنظيم تلك الأجهزة الاجتماعية لغياب المشروع.
- إن مهمة النقد هى المساهمة الفاعلة فى إعادة تنظيم فعاليات الحركة المسرحية بتنشيط جهازها الحسى والإدراكى والحركى فى التأليف وفى الإنتاج والعرض؛ حتى يؤدى المسرح دوره ويحقق مهمته بكفاءة وفعالية متجددة بتجدد المجتمع والأساليب والمعطيات العالمية المتسارعة فكرًا وحركة وتأثير فى الوسط الاجتماعى المحلى وثقافته، باستشراف التأثير الإبداعى والنقدى فى الحركة المسرحية والفنية العالمية نفسها من خلال التراكم والتنوع وبروز الهوية من خلال تفاعل الشرطين الذاتى والموضوعى، وذلك كله فى إطار أو حلقات متصلة.
- إن جمهور المسرح المصرى يمكن استعادته إذا ما قدمت له مسرحيات تتناول ما يعانيه وتعرض لآماله، عرضًا صادقًا فى إطار ممتع ومقنع معًا. مع تقديم عروض تتميز بها فرقة مسرحية عن أخرى، بحيث يكون لكل فرقة مسرحية لون مسرحى مميز. حتى تخلق جمهورها المميز. كذلك يمكن التفكير فى نظام الاشتراك السنوى أو النصف السنوى لمشاهدة العروض فى فرقة أو أكثر بالاتفاق مع الهيئات والنقابات بسعر مخفض، ويمكن إقامة عروض عرائسية وعروض لمسرح الطفل فى النهار لمدارس المرحلة الابتدائية بأسعار رمزية مما يخلق رواجًا

مسرحيًا ويخلق عادة حب ارتياد المسرح منذ الصغر. وتلك تجربة مارسها مسرح العرائس بعروض على مسرح سيد درويش بالإسكندرية فى عام ١٩٩٧ ومارستها فرقة (تحت ١٨) بالبيت الفنى للفنون الشعبية بمسرح البالون ونجحت التجربتان نجاحًا لا بأس به.

إننا نعيش عصر التكتلات والتفكيك معًا. عصر تكتلات الدول المتقدمة فى مواجهة الغول الأمريكى وعصر تفكك الدول النامية والمتخلفة والقائمة على القوميات فلما لا تتكتل البيوت الفنية لتصبح كيانًا واحدًا قويًا على شكل اتحاد أو هيئة مثل هيئة قصور الثقافة، خاصة اتحاد أو تكتلاً قائمًا على حوار البيوت الفنية لا صراعها ليكون لدينا إنتاج فنى مسرحى ذو هوية وشخصية تحيط به الجماهير المتذوقة والمثقفة والمتعطشة للفنون فى سبيل توازن مجتمعنا المعاصر. إن ذلك لو تحقق فإنى أجزم بأننا يمكن أن نجرى حوارًا بين فنوننا وفنون القرن الواحد والعشرين بين ثقافتنا وثقافة المعلوماتية الكاسحة، عندها لن يكون بيننا وبين نظام العولمة صراع ولكن سيكون بيننا وبينها حوار.

فى تطوير الحركة المسرحية

تنحصر مشكلة المسرح عمومًا والمسرح المصرى على وجه الخصوص فى تحريك هذا الجمود، وفى ذوبان ثلوجه للعودة إلى مصدره، لأن النهر حين يصب فى البحر يموت، وحين يجرى فى مصبه تصبح حركة أمواجه رتيبة ومتشابهه، ولكن عودته إلى مصدره فى اتجاه مضاد للتيار هى عودة إلى المولد إلى الجوهر. لذلك ينبغى أن نعود بالمسرح المصرى إلى ظروف نشأته وتطور حركته؛ فمن البداهة القول إن تطور الحركة مرهون بنشوء سابق لتلك الحركة، نشوء فيه رسوخ وعليه إقبال جماهيرى، لابد أن يكون فن المسرح مطلوبًا لكى يتطور مع تطور حاجات المجتمع الذى يطلبه.

ولكى تتطور الحركة المسرحية – لابد أيضًا – من توفر عدد من العناصر:

- حركة استيعاب التراث وتوظيفها فى المسرح (وهى منعدمة أوتكاد).
- حركة ترجمة مسرحية نشطه لرفد النشاط بأحدث الاتجاهات، والنظريات والنصوص والرؤى (ومن الأمانة القول بأن لأكاديمية الفنون ومركز الترجمة بها

دورًا مهمًا وملموسًا فى إطار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى رفد الحركة المسرحية بالعديد من الترجمات الحديثة والمفيدة فى المسرح)

- حركة إقتباس وإعداد مسرحى (وهى منعدمة).
- حركة إعلامية ودعائية (وهى منعدمة).
- حلقات نقاش على شكل ندوات (وهى نادرة ومقصورة على المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية وهى شكلية فى قصور الثقافة).
- حركة دعم من الدولة (وهذا ماثل فى البيوت الفنية بوزارة الثقافة).
- حركة تعليم المسرح ودراسته (وهذا ماثل فى المعهد العالى للمسرح بوزارة الثقافة وفى قسم المسرح بجامعة الإسكندرية وقسم المسرح بآداب حلوان).
- الإنتقاء فى تقديم ما يمس وجدانات الناس ويشبع حاجتها إلى الاستمتاع والاقتناع والتنفيس والتحفيز (وهذا بيت القصيد وهو غير مستهدف على أى مستوى).
- وحركة تبادل مسرحى بين الفرق العالمية (وهذا ماثل فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يتخلص من السلبيات عامًا بعد عام وإن كان من طرف واحد).
- حركة تبادل مسرحى بين الفرق المحلية للاحتكاك (وقد انعدم هذا التبادل بعد تحويل مسرح السامر إلى مستنقع وإن كان الاحتكاك يتم من خلال مسابقات فرق هيئة قصور الثقافة غير أن الفرق لا يشاهد بعضها البعض إذ إن كل فرقة تعرض وتغادر لعدم وجود ميزانيات).
- التمويل وحركة الإنتاج المسرحى (وهذا متحقق فى وزارة الثقافة وفى الفرق الخاصة وإن شابه عدم الترشيد أو الحرص على المال العام فى القطاع العام).
- الترويج والتسويق (وهذا معدوم تمامًا فى فرق البيوت الفنية).
- نشر الدراسات المسرحية المترجمة والمؤلفة والتشجيع عليها (وذلك محدود للغاية إلا من خلال المركز القومى للمسرح ومن خلال مجلة المسرح وهى دراسات قليلة للغاية – مع وجود هيئة للكتاب وهى هيئة عريقة – ومن خلال هيئة قصور الثقافة ومجلة آفاق المسرح).

- نشر البحوث والدراسات المسرحية الأكاديمية التى تناقشها جامعاتنا ومعاهدنا (وهى مهمة يمكن للجامعات الذى لا نرى له دورًا فى الحركة الثقافية من أجل ربط الجامعة بالمجتمع، خاصة وأن بكل كلية ومعهد لشئون المجتمع، وخدمة البيئة ولا نرى مع ذلك دورًا ملموسًا لتلك الوكالة ولاتماس مع المجتمع أو البيئة).
- نشر إبداع الكتاب المسرحيين الجدد، وتوجيه من كان إنتاجه دون مستوى النشر (وذلك قليل الحدوث إلا فى مجلة (آفاق المسرح) - التى تصدرها هيئة قصور الثقافة - إلى جانب ما ينشره المركز القومى للمسرح من الإبداع المسرحى الفائز فى مسابقتها السنوية التى نشأت فى ظل رئاسة الفنان القدير محمود الحدينى).
- إقامة مسابقات فى التأليف المسرحى وفى الترجمة وفى الإخراج وفى التصميم وفق برنامج (وذلك مقصور فى حدود التأليف المسرحى على المركز القومى للمسرح ونادرًا ضمن مهرجان القراءة للجميع ومسابقة السيدة سوزان مبارك ومسابقة تيمور الأدبية).
- إقامة المهرجانات المسرحية المحلية والعربية والعالمية المدروسة والمدعمة بكل الإمكانات (وهو أمر قائم فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وفى مسابقات المسرح المدرسى فى الإسكندرية وفى القاهرة، ومسابقات المسرح الجامعى ومهرجان فرق الهواة المسرحية مع عدم وجود مهرجان أو ملتقى للمسرح العربى، إلى جانب الاحتفال بيوم المسرح المصرى ومهرجان زكى طليمات بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ومهرجان قسم المسرح بآداب الإسكندرية للاحتفال باليوم العالمى للمسرح، ومسابقات فرق هيئة قصور الثقافة).

تلك من وجهة نظرى ركائز قيام نشاط مسرحى، وحركة مسرحية متطورة. وإن وقوفنا عند الحد الأدنى للتواجد المسرحى على الخريطة المعاصرة فى ظل العولمة مرتهن بتحقق تلك الركائز، وعندها يكون مسرحنا مؤهلاً لصد هجمة النظام العالمى الجديد وعندها يصعب على تيار الثقافة المعلوماتية أن تدوننا فى سجل دول الأقنان.

المسرح بين التحريض والترويض

١- على هامش البحث:

من تحريض الجماهير إلى ترويضها مر المسرح المصرى عبر تاريخه الحديث

والمعاصر بخمس محطات رئيسية تعثر خلالها فى (ضاضات خمس):

أولاً: ضاد التعريض الاجتماعى — مسرح ما قبل ٥٢.

ثانيًا: ضاد التحريض الاجتماعى والسياسى — مسرح ما بعد ٦٢.

ثالثًا: ضاد التمريض السياسى والاجتماعى — مسرح ما بعد ٦٧.

رابعًا: ضاد التعريض السياسى والاجتماعى — مسرح ما بعد ٧٣.

خامسًا: ضاد الترويض السياسى والثقافى — مسرح ما بعد ٩١.

قبل ٥٢: لم يكن المسرح حقًا لكل مواطن.

بعد ٦٢: كان المسرح حقًا لكل مواطن (تقريبًا).

بعد ٧٣: تخلى المسرح عن أن يكون حقًا لكل مواطن.

بعد ٩١: لم يعد المسرح حقًا لأى مواطن.

مسرح ما قبل ١٩٥٢ (موضوعاته):

التعريض بالمفاسد الاجتماعية.

(صنوع - محمد تيمور - أمين صدقى - إسماعيل عاصم - بديع والريحانى - إبراهيم رمزى - عباس علام - شوقى) (ولم يكن المسرح حقًا لكل مواطن)

مسرح ما بعد ١٩٦٢ (موضوعاته):

التحريض على قيم اجتماعية وسياسية قديمة لصالح قيم اجتماعية وسياسية جديدة.

(سعد وهبة - نعمان - ألفريد - عبد الصبور - الشرقاوى - نجيب سرور - رومان)

كسب التأييد الجماهيرى لفكر الثورة النضالى على المستوى القومى والمستوى الاجتماعى من منظور سياسى شمولى (حاول أن يكون حقًا لكل مواطن)

مسرح ما بعد ١٩٦٧ (موضوعاته):

تمريض للجرح السياسى والاجتماعى والنفسى والثقافى الذى أحدثته هزيمة ١٩٦٧.

(سعد وهبة - محمود دياب - عبد الصبور - الشرقاوى - نجيب سرور - رشاد رشدى - على سالم)

(وهى مرحلة تبريريه وانتقالية)

مسرح ما بعد ١٩٧٣ (موضوعاته):

التعريض السياسى والاجتماعى بالفترة السابقة. القطاع الخاص وعروض مسرح الدولة (وهى مرحلة تحريضية تضليلية) (تخلى عن أن يكون حقاً لكل مواطن).

مسرح ما بعد ١٩٩١ (موضوعاته):

الترويض السياسى والثقافى (لم يعد المسرح حقاً لأى مواطن)

وهى مرحلة تضليلية تعمل على نفى هويتنا القومية والمصرية لصالح النظام الأمريكى الجديد حيث سيادة النمط الاقتصادى والنمط الثقافى الأمريكى (النمط الاستهلاكى).

الخلاصة

أخلص أولاً إلى ما يأتى:

- قبل ٥٢ لم يكن المسرح حقاً لكل مواطن.
- بعد ٦٢ أصبح المسرح - تقريبًا - حقاً لكل مواطن.
- بعد ٧٣ بدأ المسرح فى التخلى عن أن يكون حقاً لكل مواطن.
- بعد ٩١ تخلى المسرح تمامًا عن أن يكون حقاً لى مواطن.

ملحوظة: مجتمع العولمة هو المجتمع الذى لا يكون للمواطن فى وطن ما حق المواطنة، أو حق التغيير، أو حق الثقافة حيث تكون السيادة فيه للنمط الاستهلاكى العالمى الذى تروج له وتغزو به أمريكا الدول الأقنان.

أخلص ثانيًا إلى ما يأتى:

أولاً : أن المسرح المصرى قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسة وبالمجتمع فى حالاتهما الإيجابية والسلبية فكان مسرح ما قبل ٥٢ مرتبطاً بالواقع الاجتماعى معرضًا بمفاسده.

وكان مسرح ما بعد ٥٢ مرتبطاً بالواقع السياسى وتابعًا له ازدهر بازدهار الحالة السياسية وتأزم بتأزمها لأنه نشأ تابعًا لها داعيًا لها زمنًا ثم داعيًا عليها بعد انكسارها وتحولها، وبذلك لم يخرج عن كونه مسرح دعوة ودعاية.

ولما انفصلت الجماهير عن الساسة والسياسيين نتيجة الفشل فى تجسيد المشروع القومى (التحرير - التحديث - العدالة - التعددية) سقط المسرح المصرى فى هوة سحيقة.

ثانياً: فى المرحلة الحالية حيث الجماهير بلا هوية بلا أدنى أمل فى الخروج من نفق الاستهلاك والحاجة حيث لا توسط بين الغنى والفقر فإن قيادة المجتمع الغنى للمجتمع الغنى للمجتمع الفقير ميسرة، فلا طبقة وسطى تعزل بين الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة وتصنع التوازن الاجتماعى.

من هنا يتم ترويض الطبقة الفقيرة لتصبح خادمة مطيعة للطبقة الغنية المطيعة على مستوى الدولة لدولة السيادة العالمية فى سبيل ألا تصبح مصر بلدًا لكل مصرى ولا يصبح التعليم فيها ولا الحرية فى التعبير وليس التغيير حقًا لغير الأغنياء فى ظل التبعية الكاملة للنمط الأمريكى العالمى الجديد (نمط الاستهلاك)

لذلك فقد المسرح المصرى جمهور المشاركة الوجدانية والفكرية (جمهور الستينيات) وهاهو يحاول اجتذاب النمط الاستهلاكى (جمهور ما بعد السبعينيات).

إلى ساحته لذلك نجد سيادة البطل الأوحد فى كل العروض والنمط الاستعراضى والتسطيح نمط مايكل جاكسون ومادونا و(M.T.V) بعد أن اجتذب الجمهور العربى إلى ماكدونالدز وتيك آواى وضربت بآداب المائدة المصرية والعربية عرض الحائط فليم يعد لتجمع الأسرة العربية حول المائدة والطبلية وجود.

ظلال على الأدب العربى فى العالم

أنور لوقا

موضـوع الـندوة خطـير، يضـع أمامـنا المقابلـة بـين مفهومـين: مفهـوم «الأدب العـربى» ومفهوم «العالمية»، ويضيف ضمنًا إلى العالمية مضاعفات «العولمة» وقد تنطوى المقـابلات المتنافرة – كما أثبت العلماء النفسانيون – على أوجه من التشابه بينها أو من التشـابك، ولكـن المواجهـة المعـتمدة فـى صياغة الموضوع المطروح علينا اليوم لها معناها الذى يضرب جذوره فى القرون الماضية ويريد أن تمتد فروعه إلى فضاء أفسح.

ولمعالجـة الإشـكال المطـروح عـلى وعينا معالجة جدية، ينبغى أن نبدأ بتعريف المفاهـيم المتـناظرة لـنقدر مـا وراءها، ما هو الأدب؟ وما المقصود «بالعربى»؟ وما المقصود بالعالمية؟ سأحاول أن أستجلى هذه المفاهيم لا بتفصيلها وتحليلها فلسفيًا، بل من خلال تجربة عملية أعرض خلاصتها فيما يلى: فقد تمرست بتلقائية الجمع بين هذه المفاهيم فـى الـزمان والمكان طوال الدرس والتدريس الجامعى فى مصر والخارج، أى عبر الأدب الفرنسـى، ثـم الأدب المقـارن انطلاقًـا مـن الأدب العـربى، هـذا إلى جانب الترجمة من العربية وإلى العربية، لتقريب ما بين بعض الشرق وبعض الغرب.

مـا المقصـود «بـالأدب العربى»؟ يجبب ابن خلدون – بعد أن استقرت ملامح هذا الأدب خـلال القـرون السـبعة الـتى سـبقته – بهذه الفقرة عن «علم الأدب» من مقدمته الشهيرة:

«هـذا العـلم لا موضـوع له يـنظر فى إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود منه عـند أهـل اللسـان ثمـرته، وهـى الإجادة فى فنى المنظوم والمنثور، على أساليب العرب ومناحـيهم، فـيجمعون لذلـك من كلام العرب ما سعاه تحصل به الكلمة، من شعر عالى الطـبقة، وسـجع متسـاو فـى الإجـادة، ومسـائل مـن اللغـة والـنحو مبثوثة أثناء ذلك، مـتفرقة، يستقرى منها الناظر فى الغالب معظم قوانين العربية، مع ذكر بعض من أيام العـرب يفهـم بـه مـا يقـع فـى أشـعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة

والأخبار العامة، والمقصود بذلك كله أن لا يخفى على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفحه».

نتفق اليوم مع ابن خلدون في تعريفه، ولكن لعله أوسع من المعيارية التي سجلها، فعسير علينا أن نحدد معالم أدب يمتد في الزمان خمسة عشر قرنًا، وفي المكان من آسيا الوسطى إلى المحيط الأطلسي؟ بل وإلى المهجر الأمريكي والأوربي ثم الأسترالي في العصر الحالي، إلا أن اختلاف العصور والأوطان لا يمنع الأدب العربي من التميز بوحدة معينة، مصدرها اللغة العربية نفسها، فمن اللغة ينبثق الأسلوب شعرًا أو نثرًا، لأنها النسيج الذي يحوك منه الأدباء نصوصهم.

لقد أطلق أحد معاصرينا من علماء اللغويات على العربية أنها نظام النظم (Systeme de Systemes)[1] ذلك أنها تقتصر صوتيًا في التعبير على وحدة المقطع، فمن الفعل الثلاثي- أي من أصوات متحركة ثلاثة - تتشكل جميع المشتقات، تساندها الحروف الساكنة، في مواقع ثابتة لتؤدي دلالات ثابتة، ولعل هذه الصورة اللسانية الشمولية قد وسوست للعرب، ولا سيما في العصور القاحلة حضاريًا، أن لغتهم هي الجامعة المانعة، وأنها سيدة لغات العالم، تتفوق عليها باحتواء المعارف والمناهج والعلوم كلها، وصنف العرب ما سموه «علوم العربية» في أنثى عشر علمًا لا زيادة عليها، ويستشهد رفاعة الطهطاوي في إحصائها ببيتين نظمهما شيخه حسن العطار:

نحو وصرف عروض بعده لغة ثم اشتقاق قريض الشعر إنشاء
كذا المعاني بيان الخط قافية تاريخ هذا لعلم العرب إحصاء

تعجب رفاعة من ذلك الإحصاء، عندما تمكن في القرن الماضي من دراسة اللغة الفرنسية بباريس، وفطن إلى الأخطاء والتوهمات التي قام عليها هذا القول، فكتب يفنده ويصححه في «تخليص الإبريز»:

«كيف يكون كل من الشعر والقريض والقافية علمًا مستقلاً برأسه؟ وكل من النحو والصرف والاشتقاق علمًا برأسه؟ وأنظر ما المراد بالتاريخ وبكونه من العلوم العربية، مع أن أول من ألف فيه علماء اليونان وأول ما ظهر في هذا الفن كتب «اوميروس» في واقعة «تروادة»[2]، ولم تولف فيه العرب إلا في الأزمنة الأخيرة،

اللهم إلا أن يكون المراد بالتاريخ طريقة إنشاء تواريخ الحوادث السنوية على أسلوب حساب الجمل، فيكون أيضاً تسميته علمًا من قبيل التوسع فى تعريف العلم، وعلم الخط قديم أيضًا، فالإفرنج يدخلون هذه المباحث فى علم تركيب الكلام، بل ويعدون منه المنطق والوضع والمناظرة.

ثم إن اللغة الفرنساوية كغيرها من اللغات الإفرنجية لها اصطلاح خاص بها، وعليه ينبنى نحوها؟ وصرفها، وعروضها، وقوافيها، وبيانها، وخطها، وإنشاؤها، ومعانيها، وهذا ما يسمى «اغرماتيقى» فحينئذ ليست اللغة العربية هى المقصورة على ذلك، بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك فحينئذ العالم باللغة اللاطينية يعرف سائر ما يتعلق بها، فله ادراك فى النحو فى حد ذاته وفى غيره كالصرف، فمن الجهل أن يقال: إنه لا يعرف شيئًا، بدليل جهله باللغة العربية، وإذا تبحر الإنسان فى لغة من اللغات كان عالمًا باللغة الأخرى بالقوة، يعنى أنه لو ترجم له ما فى اللغة الأخرى وعبر له عنه كان قابلاً لتلقيه ومقابلته بلغته، بل ربما كان يعرفه من قبل، ويعرف زيادة عليه، ويبحث فيه، وليطل منه مالا يقبله العمر، كيف والعلم هو الملكة»...[٣]

وأيقن رفاعة أن امتياز العرب بلغتهم على الأعاجم خرافة، حين تعرف بالمستشرق العلامة سيلفستر دى ساسى (S. de Sacy)[٤] وفى هذا الاعتراف بالنسبية ادراك لمفهوم العالمية.

وهنا نقف عند معنى العالمية، لقد عاودنا الوعى إيجابيًا بعالمية الأدب العربى عندما فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل سنة ١٩٨٨، فقد ترجمت إلى لغات أجنبية أهم أعماله، وتعدد قراءه فيما وراء البلاد العربية، هل نستخلص من ذلك أن العالمية إنما تستحسن من الأدب جنس الرواية؟ وأن غياب الرواية - بالتالى - من الأدب العربى فى أطواره التاريخية السابقة للحداثة هو الذى أدى إلى حرمانه من التقدير العالمى، مهما يكن من مرادفة الحداثة حاليًا لسرعة وسائل الترجمة والنشر، إلى جانب سرعة المواصلات والرحلات والاتصالات السلكية واللاسليكة والفضائية؟، غير أن جائزة نوبل العالمية توجت كذلك شعراء وفلاسفة ومسرحيين... والحق أن أبلغ درس تلقيه علينا عالمية نجيب محفوظ- وهو نقيض الرحلة الذى يجوب الدنيا ليصف مختلف الأمم بل

يظل القاهرى الذى لا يكاد يتجاوز مصر فى تنقلاته - هو أن العالمية تنشد أساسا نصوص أدب صادق يتعرف فيه الإنسان نفسه ولو من خلال قاهرية القاهرى، هذا الصدق فى تصوير الإنسان هو جوهر العالمية.

ليست العالمية إذن ذلك الحلم العريض الذى راود الشاعر الألمانى «جوته» صاحب دعوة «الأدب العالمي» Weltliteratur [٥]، فهيهات أن يتحقق ما تصوره من تقارب بين الآداب القومية بحيث تتوحد تماما أجناسها الأدبية، أى أصولها الإنشائية الفنية، لغايات إنسانية تجمعها من وراء خصائص اللغة وإيحاءات البيئة، ذلك نزوع خيالى، يجرد الناس من واقعية العيش النوعى، ومن الحاجة النفسية إلى التعبير الذاتى، فضلا عما يقتضيه التوحد المنشود من تعايش سلمى وطيد بين الدول، لا تنتقص من مثاليته المصالح أو ضغائن التفاوت، ولا عجب أن تتجاوز فى الأذهان بل وتختلط أحيانًا أسماء الأدباء الفائزين بجائزة نوبل وأسماء صانعى السلام الذين تتوجهم جائزة نوبل للسلام[٦].

وللألمام بحظ الأدب العربى من العالمية، لن نطبق تصنيفات علم الأدب المقارن فقد بزغ هذا العلم حديثًا [٧]، عقب الثورة الفرنسية التى أطلقت ملامح الجيل التالى فتاق إلى التواصل الثقافى الإنسانى، لقد سبقت ظاهرة التجاوب بين الآداب مناهج العلم فى درسها، فالغربيون شغفوا قديمًا بلونين من إبداعات الشرق هما «ألف ليلة وليلة»، و «كليلة ودمنة»،[٨] ونسب الغربيون هذين اللونين إلى الأدب العربى، مع أن الأدب العربى لم يبدعهما، وإنما استقبلهما من فارس والهند، فشهرزاد فتاة فارسية، وبيدبا حكيم هندى.

بل وتنكر لهما الأدب العربى الرسمى، وحسبنا أن نذكر قتل ابن المقفع - وهو فى السادسة والثلاثين من عمره - بتقطيعه إربًا بأمر سفيان بن معاوية حاكم البصرة على عهد الخليفة المنصور سنة ١٤٢هـ / ٧٥٨م،[٩] ولعل رجال الدولة قد غضبوا من صراحة ابن المقفع فى نصحه لهم فأعدموه، مع أن ابن المقفع هو الذى أرسى بترجماته وكتبه أساس النثر العربى[١٠].

وأما «ألف ليلة وليلة» فقد نبذها الأدب العربى الرسمى فى حمية رفض

الشـعوبية سياسيًا، رغم عبقرية أبى حيان التوحيدى فى اقتباس روحها التحديثية فى كـتابة الـرائع «الإمـتاع والمؤانسـة»، لـذا نزلـت «الألـف لـيلة» إلى درك الأدب الشـعبى الشـفوى العامى، على حين تبوأ عرش النثر العربى جنس «المقامة»، وعماده لغة الضاد شعار العروبة [١١].

تفننـت المقامة فى استخدام اللغة وصقلها وتجميلها فصنعت منـها جواهر ولآلئ تخطـف السـمع قـبل أن تخطـف البصر، وافتتن العرب بـهذا اللون المترف من الكتابة، ولكـن تلـك التحلـية المعسـولة المعطرة لا يمكن التلذذ بها إلا فى ذوق المفطورين عليـها، المدنفين بهـا، المرهفى الحس لتوقعات الجناس والسجع وطرائف المعجم العربي [١٢].

لذا استعصى نقل المقامات إلى اللغات الأخرى، المستشرقون لم يد خروا جـهدا فى تقديـم ذلـك الأدب للغربيين، دون أن يتجاوز جمهورهم دائرة المتخصصين، وقد ارتفع سيلفسـتر دى ساسـى فـى تقدير الطهطاوى إلى أعلى منزلة لاشتغاله بترجمة الحريرى وشرحـه، وبلغ بعد ذلك من حرص أحد تلاميذه – وهو سالمون مونك **Salmon Munk** – عـلى أداء أسـلوب المقامـات لا معانـيها فقـط، أن تـرجم بعض نصوص الحريرى بلغة فرنسـية مشـابهة للأصـل أى مسجوعة، نشـرها فـى الصـحيفة الأسيوية [١٣]، فإذا بـها ترجمة هزيلة سخيفة، بل مثيرة للضحك، فما هكذا تصاغ اللغة الفرنسية، وحسبنا أن نستشهد بالسطور الأولى من المقامة الأولى الصنعانية، حيث يقول الحارث بن همام: «لما اقـتعدت غـارب الاغـتراب، وأنأتنى المتربة عن الأتراب، طوحت بى طوائح الزمن، إلى صنعاء اليمن» ونظيرها بفرنسية مونك:

Force Par La misere - de visiter une terre etrangere, - Je preparai le baton du Votage - et je me Separai des Compagnons de mon age, -et voila que le sort me mene - a Sanaa, dans le Yemene.

إنهـا محاولـة مجهضـة لأنهـا جنحت إلى قوافى الشعر العربى فأخلت بسلاسة النـثر الفرنسـى، ممـا يبرهن بوجـه أعم على قوة إغراء الثقافية فى كلام العرب، وذلك نتـيجة طبيعـية لبنـية اللغـة العربـية الصـوتية الـتى تحدثنا عنها، فتأسست المعاجم العربـية عـلى ترتيـب أبجدى لا يراعى الحرف الأول من الكلمات التى يصوغها مصدر

الفعل الثلاثي، بل حسب حرفه الأخير، مما يَسّر عثور المنشئين على القوافي والسجع والجناس، فانزلقوا على جرس الألفاظ، وهذا ما سيشكو منه المفكر المعاصر زكي نحيب محمود الذى لا يقرأ مقالاً إلا ويحس «كأنما خرج من نفسه ليد خل في مجموعة نغمية تقصد أجراسها إلى الآذان ولا تقصد إلى العقول أو القلوب»[١٤]، ولم ترتب معاجم اللغة العربية أبجديًا حسب الحروف الأولى من الألفاظ إلا في جيلنا، كالمعجم الوسيط الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة سنة ١٩٦١/١٣٨١ وطبق رواجه الآفاق[١٣].

لا عجب إذن أن يسود الشعر لا النثر على الأدب العربي، و أن يطنطن الناس بمقولة «الشعر ديوان العرب»[١٦]، لقد قسم القدماء الأدب العربى إلى شعر ونثر، وهذا تصنيف يجعل الأولوية للشعر ويمنحه نصيب الأسد، ولا شك في ريادة الشعر، فالشعر يقود المجتمعات بالعاطفة والحكمة قبل ظهور الفكر والفلاسفة (كما عرض ذلك طه حسين في «قادة الفكر»)، على أن اهتمام العرب المفرط بالشعر وصعودهم بأمجاده القبلية والفنية إلى الجاهلية، لم يخل من افتعال لاحق تلبية للغرض السياسى الذى استهدف القضاء على الشعوبية، وأراد أن يستتبت لنماذج العروبة أعمق الجذور، فصفة العرب الغالبة - كما قيل - هى أنهم قبائل وشعراء مفلقون! ومهما يكن من أمر هذه القضية التى فجرها طه حسين للحد من طغيان القديم و من تمجيد نموذج جامد، فالثابت هو تعذر ترجمة الشعر من لغته إلى لغات أخرى، حيث تضيع خصائصه من إيقاع وترجيع وترصيع، تقطع بذلك رسالة محمد العمرى الدقيقة عن «البنية الصوتية في الشعر»[١٧] وأبحاث جورج مونان عالم اللغويات ومنظر مشكلات الترجمة[١٨]، لذا يستوى أمامنا في العجز أستاذان أديبان ضليعان هما جاك بيرك في ترجمته أخيرًا للمعلقات ترجمة تخرج في معظم الأحيان عن النص لتؤدى شطحات المترجم نفسه[١٩]، وأندريه ميكيل الذى ترجم أبيات مجنون ليلى ترجمة ركيكة التزمت بالبحر السكندرى المصطلح على جزالته بالفرنسية[٢٠].

وفي ضوء العالمية - أى إمكانية النقل من و إلى الخارج - تتضح مراحل تطور الأدب العربى نفسه؛ وتتجلى أطوار الأديب أولاً، فالمتكلم ثانيًا، ثم الفقيه بعد ذلك[٢١]

١- فعهد الأديب يمثله ابن المقفع الحازم، الذى يقترن اسمه بمركزية المنصور.

٢- وعهـد المتكـلم يمـثله الجاحظ الموسوعى الذى فطن مع المعتزلة إلى «المنزلة بين المنزليتين» ويقترن اسمه بالمأمون.

٣- ثـم انقلـب المـتوكل عـلى المعتزلة واضطهدهم، ويقترن انقلابه باسم ابن قتيبة داعية مذهب السنة والجماعة على الصعيد المعرفى.

ومن الخطأ الفادح أن نخلط بين الجاحظ (المولود سنة ١٦٠هـ/ ٧٧٦م) وابن قتيبة (المولـود سـنة ٢١٣هــ/ ٨٢٨ م) كما عودتـنا فى المدارس كتب تاريخ الأدب السطحية الـتى تحشـد عـددًا من أسماء الأدباء فى الماضى دون تمييز موضوعي، تحت راية واحدة هى الإعجاب بنثرهم، صحيح أن كلا من الجاحظ وابن قتيبة ناثر بليغ، غزير المعارف والإنتاج، ولكن مثل هذا التعميم يميع صلب الأدب العربى ويمحو الخطوط الفاصلة بين مـراحله، إن الجـاحظ وابـن قتيبة نقيضان، ينتميان إلى جيلين بل إلى قرنين مختلفين، يفرقهما مذهبان متضادان، توفى الجاحظ وقد نيف على التسعين (سنة ٨٦٨/٢٥٥) قبل ابـن قتيـبة بعشـرين سنة (٨٨٩/٢٧٦)، وهاجمة ابن قتيبة هجوما قاسيًا؛ لأن الجاحظ كـان مـن فـريق المعـتزلة العقلانـيين، الذين علت كلمتهم أيام المأمون ولأن ابن قتيبة قد أصبح داعـية لأهـل السـنة والجماعـة الذيـن قويت شوكتهم فى عهد المتوكل[٢٢]. وعلى رأس هـؤلاء «السـنيين» الذيـن نـالوا بالتقليد وحاربوا التجديد، انقض الخليفة المتوكل على المعتزلة ونكل بالمفكرين المتكلمين، وكان انقلابـه (مند سنة ٢٣٢هـ/ ٨٤٦ م) انقلابًا فـى تـاريخ الـثقافة العربية، حيث ساد مفهوم تسلطى للتراث سيادة الدولة المتحكمة، ضيق الخناق على المبدعين، وبلغة النقد الأدبى حل مبدأ المحاكاة أى احتذاء مثل أعلى سابق على العصر - شيد العصر بناءه - محل عقلانية الفكر المتصل بعالمية التفكير.

مواهـب الجاحظ تفتقت فى عصر ذهبى خلا، تفتح على الثقافات نتيجة امتزاج العنصـر العربى فى البصرة بغيره من العناصر الأجنبية، فالجاحظ بعد ابن المقفع يمثل حـركة الحداثـة العربـية الأولى الـتى تأسسـت فـى القرن الثانى للهجرة، تفاعلت هذه الحـركة مـع الآخـر الـذى أنـتج ثقافـة العـالم القديم (الهند - فارس - اليونان) تفاعل الفكـر الـذى لا يكـتمل وعيه بذاته إلا بتأملها فى آخر سواه، بعيدًا عن منطق التقليد أو التسـليم»[٢٣]، هـذا التفتح الذى كلله المأمون بإنشاء بيت الحكمة فى بغداد حيث انكب

المترجمون على نقل المعارف والعلوم من السريانية والفهلوية واليونانية، ونهل الجاحظ من جميع الموارد المتاحة، محتفيًا بأن الأدب هو «عقل غيرك تضيفه إلى عقلك»، كان يكترى دكاكين الوراقين للمطالعة والدرس، ومن هنا تشبعت مجالات استطلاعه، وتمادى نزوعه للفهم والفن، وبتلك الحرية الفكرية أشاد فى كتاب «الحيوان» الزاخر:

«وما يمنع الناصر للحق من القيام بما يلزمه، وقد أمكن القول، وصلح الدهر، وهوى نجم التقية، وهبت ريح العلماء، وكسد العى و الجهل، وقامت سوق البيان والعلم»[٢٤].

هكذا أطلق الجاحظ العنان لملكات الإنسان، هذا الحيوان الناطق، وتصفح فى ظواهر الحياة المضطربة المتناقضة المتضافرة أوضاعًا للخليقة تشهد بحكمة الخالق، أراد أن يستكنه أسرار النمو والإنجاب والتراكب والتجدد، فاستقصى بالحوار والمشاهدة ثمار التلاقح وأطواره ومصائره، فحلل خصال الخصيان والبغال وأدرك خير أحوال التوسط، لم يشطر الدنيا إلى خير وشر، بل ثاب إلى تداخل المحاسن والمساوئ، واعترف بفضل السودان على البيضان، والبيضان على السودان، و ما شغفه «بالبينية» إلا وعى بمقولة «المنزلة بين المنزليتين» التى آل إليها تفكير المعتزلة، فقد استوعب الجاحظ مذهب المعتزلة بذكائه المتوقد، وتعمقه، واستنطق على صحته براهين الحياة، تابع الحياة فى تدفقها وتنوعها، وشاقه دائمًا أن يعاين «غيب حقائق العلل»، وفحص أوجه الاشتقاقات فى الكائنات الحية، و منها الإنسان، جسميًا و ماليًا و معنويًا، حتى تفاعلات الألفاظ والتراكيب في البيان و التبيين.

لقد تحرى الجاحظ فى «البيان والتبيين» عن وضوح التعبير وصفاء الكلام ومقومات اللغة وبلاغتها، كان همه أن يرفع اللغة إلى مكانها الدلالى الذى تسمو إليه مباحث الفكر المدقق الرامى إلى المعرفة الجامعة المتكاملة.

لذا بات أدب الجاحظ قريب المنال للأمم الأجنبية، قارنه المستشرق الألمانى ميتز Mez بالمفكر الساخر فولتير[٢٣]. وأضاف الفرنسى شارل بيلا Charles Pellat أن للجاحظ صفحات تذكره برابليه Rabelais أديب عصر النهضة الفرنسية الهازل الجاد، الغزير اللغة والثقافة والانتقادات، أو تذكره بلافونتين الذى وضع على ألسنة

الحيوان الأمثال والحكم فى قصص رشيقة، أو بلابروبير La Bruyere مؤلف كتاب «الخلائق» المتفنن فى تصوير نفوس الناس،[٢٦] أو بموليير عبقرى المسرح الكوميدي، أو بديكارت الذى جعل الشك بداية للمعرفة،[٢٧] فضلاً عن داروين صاحب نظرية النشوء والارتقاء، وغيرهم من أعلام الأدب العالمي - ولن ننسى أن الجاحظ قد سبق أقدم المذكورين هنا بسبعة قرون! ولا شك أن ترجمة بيلا Pallat الفرنسية لكتاب البخلاء[٢٨] لم تحظ بمثل رواج ترجمة كتاب الحيوان الانتقائية التى نشرها موخرًا الأخضر سوامى بعنوان «القاضى والذبابة»[٢٩] غير أن البخيل من النماذج البشرية العلمية التى يعرف فيها الإنسان - أينما كان - ملامح من طبيعته، وقد ساق فن الجاحظ من نماذج البخلاء ماتنبض بالحياة فى أشخاصهم عاطفة كانت من قبل فى حيز التجريد فصبها فى قوالب الواقع، ويرى بعض الباحثين أن الجاحظ كان أسبق من جوته فى تصور أدب عالمى جامع تثمره ترجمات الكتب المتعاقبة من لغة لأخرى[٣٠].

وأما ابن قتيبة فلم يكتب أدبًا علميًا، وإنما أنحصر فى محليات الجدل المذهبى، كنقد المعتزلة فى كتابه «الاختلاف فى اللفظ والرد على الجهمية والمشبهة» وكتسفيه أحكام العقل واعتبارها من البدع فى كتابة تأويل مختلف الحديث»، وحين تصدى للنقد الأدبي، طبق على الذوق الفنى العربى مبادئ علوم النحو والفقه والحديث، واستخدم لتفقيه «الشعر والشعراء» مفاهيم الاحتجاج، والفائدة والضرر والقصور، والتقدم والتأخر - أى معيار التقليد - وانتخب عددًا من الأبيات بمثابة نماذج للموضوعات والأشكال المطلوبة[٣١].

ونلمس قصارى ما بلغت ثقافته فى «كتاب المعارف»[٣٢] الذى فرض على البحث الموسوعى وجهة انطوائية فقد أوجز فيه ابن قتيبة المعلومات العامة وبوبها وسيجها بسياج الأستاذ بحيث لا ينالها تأويل.

وموقف ابن قتيبة من المعرفة يطرح مع جدلية المحلية/ العالمية، فقد بنى على العنصر العربى ما توهم أنه العالمية، وذلك منذ ألف «كتاب العرب»الذى أزرى فيه بالشعوبية وأشاد بتفوق العرب على أهل فارس و خراسان، ومضى فى تمجيد العنصر العربى السامى وتضخيمه بالأنساب والأسلاف، ومد الجذور والفروع، حتى أبرز أفضل

الخلق في كافة الخليقة، وسيحتج على ذلك طه حسين في معركة الشعر الجاهلي بعبارته اللاذعة التي أثارت ثائرة المتزمتين: «فلأمر ما اقتنع الناس بأن.. تكون قريش صفوة مضر، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية»[٣٣].

ولا ينبغي أن يدهشنا ما انتهى إليه ابن قتيبة من إضفاء طابع العالمية على نزعة محلية وسعها إلى حد الشمول، ولنا في الفرنسي ريفارول Rivarol مثل أقرب، فقد كتب في القرن الثامن عشر، قبيل اندلاع الثورة الفرنسية، بحثًا يثبت عالمية اللغة الفرنسية: (Discours Sur L'universalite de La Langue Francaise) علل فيه بعبقرية الدقة والوضوح، ما يجعل لغة تلك الأمة لغة للإنسانية جمعاء، تشوب هذا التعليل شائبة المركزية - أي الأنانية القومية - التي يتسم بها مفهوم العولمة الأمريكي في ظروفنا الراهنة، وقد يشفع لريفارول عند الإنسانية أنه أفاض في التعريف بميزتين للغة الفرنسية، هما العقلانية من ناحية، والتعبير الاجتماعي من ناحية أخرى، أي أنه جعل وظائف هذه اللغة - وأولاها الدقة الدلالية - تدور حول محور الإنسان.

فهل ألغى ابن قتيبة الدينوري صفة الإنسان؟ إن في التصاق لقب الدينوري باسمه شذوذًا على القاعدة الجارية، فبدلاً من نسبته إلى الكوفة حيث ولد - والرجل ينتسب إلى مسقط رأسه - «سمي الدينوري لأنه كان قاضي دينور»[٣٤]، أي أن وظيفة القاضي وثبت إلى مقدمة القيم في سيرته حتى أصبحت هي التعريف بشخصه، ومعلوم أن القضاء وظيفة من اختصاص السلطان، فالخليفة هو الذي كان يعين القاضي، وإذا تمثلنا هيبة القاضي وكيف كانت الناس تخشع في محضره وتخضع لأحكامه، وترهب صلته بالشريعة، فهمنا كيف تحول ابن قتيبة إلى أداة للهيمنة الرسمية،أي إلى مجرد مكان منه يصدر تشريعاته لأدب الأمة وتفكيرها، لقد استوعبت هذه المهمة طاقته حتى أصبحت بطاقته، لايتعدى مجالها وجوديًا، راعه انتماؤه إلى السلطة العليا و هي الخلافة العباسية - أي إلى نظام سياسي محلي في نظرنا ولو تحكم في أقدار العرب - فصور له الصعود المحلي أنه أوتي القوة المطلقة وتسنم قمة العالمية.

أسس ابن قتيبة دولة الفقيه، أي رفع الفقيه فوق جميع العلماء بل منحه حق

الإصابة مهما أخطأ، كتب يقول: «وليس على المحدث عيب أن يزل فى الإعراب، ولا على الفقيه أن يزل فى الشعر»[٣٥]، وابن قتيبة يهون فى المقابل من شأن المنطق وشأن العلوم المترجمة، محذرًا جمهوره من إعمال العقل الذى ينافى «الفقه والفرائض والنحو» وبصيغة نفس التعميم القاطع روج مقولة «إن للعرب الحكمة وفصل الخطاب»[٣٦].

خطاب ابن قتيبة – وعماده التكرار لا المنطق – يجلو ظاهرة «القول المشروع» الذى يوجه المجتمع.

وتلك ظاهرة توفر على دراستها فى أيامنا علماء اللغويات وعلماء الاجتماع[٣٧]. والقاضى خير من يجسم عملية الدعوة، بوظيفته المزدوجة: فهو لا يتلفظ فقط على الملأ بالأحكام النافذة، بل تستأثر حركاته وسكناته، وفخامة هندامه، وصرامة أعوانه وحضرته بتوقير الناس ورهبتهم، فالقاضى يضيف إلى بلاغة العبارة المنطوقة بلاغة أخرى شديدة التأثير هى بلاغة «النصية» كما يقول الجاحظ أى الهيبة والسمت، ومنها أبهته المظهرية وتصدره لرئاسة الجلسة وتقدم الصفوف، ولا أدل على سلطة القاضى التى وقرت فى النفوس من مفهوم الحتمية الذى تعبر عنه اللغة العربية بترادف كلمتى «القضاء والقدر».

وحسبنا لإيضاح سطوة ابن قتيبة على الأجيال التالية أن نذكر قول ابن تيمية عنه (فى بداية القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى): كل بيت ليس فيه شىء من تصنيفه لا خير فيه»[٣٨]. وقد ردد هذا الرأى تابعون عديدون منهم ابن كثير الدمشقى (فى أواخر نفس القرن) الذى سيزايد بمحاسبة الضمائر إذ يقول «و كان أهل العلم يتهمون من لم يكن فى منزله شىء من تصانيفه»[٣٩]، كما ستفعل محاكم التفتيش وكما يفعل «المخبرون» الحكوميون اليوم فى الغرب والشرق.

فى حدود «القول المشروع» إذن تقلص الأدب العربى، وتوجس الأدباء خيفة من التجديد، وللتبرؤ من شبهة البدعة، هجروا الإبداع، لزموا التقليد أى محاكاة الأستاذ، صدعوا بأمر ابن قتيبة القائل: «التقليد أربح لك»[٤٥]، فلم يصبح أمام القرائح تحت هذا الإشعار إلا أن تدور فى حلقات اللغة داخل حلقة الكلام المأذون به فى

مجلس الأمير أو الوزير، ومن هنا نشأت المقامة، وهى جنس أدبى أفرزته خصائص اللغة العربية، فيها «طغى حسن الأداء على مقصود الأديب، وفنى المضمون فى الشكل وكأن الأدب أصيب«بنرجسية» يقاس عقمها بالتماثل التام، فى معظم المقامات التقليدية، بين حيل التعبير وإيهاماته، وبين خداع المكدى لابتزاز دراهم الجمهور... لقد انصرف الأديب عن استحياء المجهول، وعن النظر فى حياة الإنسان وقضاياه»[٤١].

وبعد عنفوان المقامة، وبلوغها أوج التفنن اللفظى مع الحريرى، لم يكن بد من التكرار فى خواء من الفكر، ولم يعد أمام الناثر حتى العصر الحديث أن يكتب إذا أراد التعبير الشخصى سوى «المقامة، وهنا نلاحظ تفشى الكلام الجاهز، وانزلاقات اللفظ، نمطًا يطبقة الأديب، وإطارًا يستوعب القول، حينما انطلق رفاعة الطهطاوى – وهو بشير عصر النهضة – نحو العالم الخارجي، وقفت به السفينة أول ما وقفت فى مياه «مسينا»، وأطربته دقات النواقيس الصادرة عن المدينة فتخيل بها عيدًا بهيجًا، وأحس باقترابه من جمال ساحر جذاب، فقاومه أخلاقيًا بما سماه «العفاف» وأراد التعبير عما انتابه، عن نفسه الموزعة فى تلك الليلة، فلم يجد إلا قالب «المقامة» الضيق عن ذاتيته، وعن ازدواج حوافزه، لجأ إلى الاستشهاد ببيتين من قديم الشعر، ألحق بهما أربعة من نظمه، و انطوى على تقليد لفظى سخيف حجب عنا عواطفه، وختم هذا الأداء الذى كتم غرضه وحقق أعراض المقامة بقوله: «وذيلتها ببعض أبيات مجنسة، والبحث فى معناها، ونوع تجانسها وبالجواب عن بعض ألغاز نحوية»[٤٢].

ونرى هذا الستار الحاجب فى تجربة المويلحى الذى أراد إحياء المقامة وتطويرها إلى رواية فى فجر قرننا العشرين، لم يستنكر معاصروه أن يجعل عنوانه «حديث عيسى بن هشام» تمامًا كالهمذانى الذى أسند مقاماته – منذ تسعة قرون خلت – لعيسى بن هشام، غير أن أسلوب المويلحى المسجوع المقيد لم يف بتصوير بواطن المجتمع المصرى الذى زعم المويلحى أن الاحتكاك بالغرب أفسده، فقد اكتفى – رغم براعته– بالتعميمات فى بلاغة إنشائية مدرسية، ويتفاقم قصوره الوصفى البحثى فى الجزء الثانى من الكتاب حيث يرحل عيسى مع صاحبيه «الباشا والصديق» إلى أوربا لتحرى مصادر ذلك التغيير وخفاياه، فلا يتعمق منها شيئًا.

ولعل احتضار المقامة هو الذى سجله طه حسين فى ختام كتاب «الأيام» حين روى لقاءه (فى بداية العشرينات) برئيس الديوان السلطانى «شكرى باشا» ذلك المتأدب الشغوف بالجناس والطباق والتورية، المفتون بهذا البيت:

أخذ الكِرا امنى وأحرمنى الكَرَى بينى وبينك يا ظلوم الموقف

يسمعه طه حسين فيضحك فى حضرة الباشا، ثم يشرح لنا البيت ساخرًا:

«ويجب أن تقرأ الكرا مكسور الكاف فى أول البيت وهو الأجر، ومفتوح الكاف فى أخر الشطر الأول وهو النوم، وأن تعرف أن الموقف هو ذلك المكان الذى كانت تجتمع فيه الحمر لتحمل الناس إلى حيث يريدون من المدنية.

والشاعر يريد أن يقول إن صاحب الحمار قد أخذ منه الأجر واشتط عليه فيه فذاد عنه النوم ثم هو يشكو من ظلم صاحب الحمار ويجعل موقف الحساب يوم القيامة بينه وبينه لينصفه الله منه.

وظاهر أن الجناس بين الكرا والكرى والتورية بالموقف لموقف الحمر هما مصدر الجمال الذى فتن رئيس الديوان، وأضحك الفتى ولا عليك من هذه الهمزة التى زيدت فى حرمنى فقد دعت إليها ضرورة الوزن، والضرورات تبيح المحظورات!»[٤٣].

على الصعيد العالمى إذن غاب الأدب العربى طيلة القرون التى مثلته فيها «المقامة»، لطبيعتها اللغوية النرجسية التى تحيل إلى ذاتها وتستعصى على الترجمة، وبمحاذاة «المقامة» فى الثقافة العربية، اشتغل «العلماء» - وهو لقب فضفاض أطلق على أصحاب النشاط الذهنى دون تخصيص - اشتغلوا بتصنيف مجاميع المعارف الشائعة المتوارثة، وبتأليف موسوعات حصروا فيها كل ما أحاطت به ذاكرتهم، ولكن قل الانتفاع بتلك التصانيف لضخامتها، وتعذر استنساخها للأفراد، وحين أراد معاصرنا الفيلسوف زكى نجيب محمود أن يفهم ما المقصود بالتراث - الذى أطنب فى الإشادة به كتاب قرن ونصف قبله - أخذه العجب وكتب ملهوفًا يستجوب قارئه و يجهر بدهشته:

«كم هى النسبة فى تراثنا العربى للكتب التى تروى نقلاً عن الآخرين: تارة تختار، وتارة تؤرخ، وطورًا تصنف؛ فكأنما الطهاة الذين أعدوا الطعام قلة لا تتجاوز

العشرة أو العشرين، ثم تكاثرت حول المائدة ألوف تتسقط الفتات المتناثر، كل يأخذ من هذا الفتات ما وسعت حفنتاه؟ وإنى لالقى ببصرى الآن إلى رفوف مكتبة عربية زاخرة: فهذا كتاب فى طبقات الشعراء، وهذا فى طبقات النحاة، وهذا فى طبقات الأدباء، وهذا فى طبقات الأطباء، وهذا فى طبقات الحفاظ، وهذا فى طبقات الفقهاء، وهذا فى طبقات المفسرين، وهذا فى طبقات الشافعية، أو فى طبقات الحنابلة، وهلم جرا؛ وأترك تصنيف الطبقات لأنظر إلى ركن آخر، فإذا بالعين تقع على الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة، والضوء اللامع لأهل القرن التاسع، والكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، وخلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر، وسلك الدرر فى أعيان القرن الثانى عشر، وحلية البشر فى تاريخ القرن الثالث عشر.

اجترار من اجترار بعد اجترار.. وأخذت أستعرض ضروب المؤلفات وصنوف الأعمال التى جعلت من أصحابها «علماء» استحقوا أن تفرد لهم هذه التواريخ كلها، فلم أخرج إلا بما يؤيد فكرة عندى سابقة كنت حصلتها من انطباعات متناثرة على مر الزمن، وهى أنه - باستثناء أصول قليلة جدًا، فيها أصالة وابتكار - هنالك هذه الألوف من المجلدات التى لا تضيف حرفًا واحدًا جديدًا، فهى شروح، وشروح للشروح، وتعليق، وتعليق على التعليق.. ولن أذكر أسماء مؤلفيها - إذ ما يجدى فى هذا البيان المتجانس أن تسمى كثبان الرمل بأسماء تميزها كثيبًا من كثيب؟»[٤٤]

ولقد أنذر بالتصحر منذ بدايته أديب عربى مرهف هو أبو حيان التوحيدى الذى عاش فى القرن الرابع الهجرى، وأحس بالغربة بين معاصريه فتصوف وأرسل صيحته المجلجلة فى كتابه «الإشارات الإلهية»: «أيها العالم الفقيه... علمك كله لفظ، وروايتك حفظ».[٤٣]

وبين كثبان تلك الصحراء القاحلة، وقف الباحثون من الغرب والشرق مبهوتين لظهور عبقرية فريدة، فى القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى، هى ابن خلدون (٧٣٢- ٨٠٨/ ١٣٣٢- ١٤٠٦) و مازال نبوغ ابن خلدون في ذلك العصر الأجرد سرًا يند عن أفهامهم، ولكن السر يتضح لنا إذا نظرنا إلى الخريطة الجغرافية للدولة العربية المترامية الأطراف فى زمنه، إنه لم يولد فى بغداد أو فى دمشق أو القاهرة، وإنما ولد

ونشأ فـي تونـس، أى عـلى هـامش الدولـة المركـزية، فـلم يـرزح تحـت وطأة الموروث الـرسمي، بـل وكانـت السلطة العربية تجتاز فترة اضطراب فى مختلف الأقاليم، التى كـان يغلـب تمـيزها على استعرابها، وينقلب ابن خلدون فى وظائف الكتابة والحجابة والنـيابة، اخـترق رقعـة شاسـعة أكسـبته خـبرة عريضـة، تقلب فى بلدان المغرب أولاً (تونـس، بسـكرة، فـاس)، وعـرف أحوالهـا معـرفة وثيقة، بل وتولى فى أسبانيا مهد أسـرته الأندلسـية سـفارة مـن قبل أمير غرناطة لدى صاحب قشتالة من ملوك الإفرنج، وبعد عكوفه أربع سنين فى وهران على التأليف، رحل إلى المشرق حيث أقام بالفيوم فى مصـر، والـتقى تحت أسوار دمشق بالفاتح المغولى تيمور لنك ليفاوضه باسم سلطانه فرج بن برقوق، ومات قاضيًا بالقاهرة.

لقـد أنضجت التجارب والرحلات فكر ابن خلدون إلى حد ابتكاره فلسفة التاريخ والمجـتمع، وحـباه السياق الجغـرافى الـتاريخى مـن حولـه تحـررًا ثقافيًا واستقلالاً شخصـيًا كـبيرًا. لذا لم يكرر مصنفات السلف، بل تأملها وحللها وصب اهتمامه المباشر عـلى تعجـيل أطـوار بيئته أى المغرب، فكان المؤرخ الوحيد الذى حفظ للعالم تاريخ تلك المنطقة فى العصور الوسطى، ولكتابه دلالة دقيقة، فلا ينبغى اختصار عنوانه بتسميته كغيره «كتاب العبر»، إن منطوق العنوان كاملاً هو: «كتاب العبر و ديوان المبتدأ والخبر فـى أيام العرب والعجم والبربر»... والجمع بين العرب والعجم والبربر يوحى بمساواة عرقـية – ذلـك المفهـوم الـذى حاربـه ابن قتيبة والمتوكل – ولمعرفة ابن خلدون الوطيدة بالمغـرب وأهله، نظر إلى العرب نظرة نسبية، نسبية البدو إلى الحضر، و«البربر» نعت هجـائى لحـق بقوم ذوى حضارة أطلقوا على أنفسهم بلغتهم الخاصة اسم «الأمازيغ» أى الـرجال الأحـرار، ومـن تاريخ أولئك «البرابرة» وأخبار الدول التى تعاقبت فى المغرب وممالك النصارى بالأندلس، أتحفنا ابن خلدون بما لم تصل إليه يد غيره.

وتعـرفون مـن «مقدمـة» ابـن خلدون الشهيرة طرافة مباحثه، فقد استهدف فهم الواقـع كمـا يعيشـه الإنسـان جـيلاً بعـد جـيل، وضـع الإنسـان إذن فـى مركـز الـتطور الـتاريخى، وشـبه بحياة الإنسان الفرد أحوال الأمم التى تتدرج عبر السنين من صباها إلى شبابها إلى نضـجها إلى هـرمها إلى اضمحلالها، وبسط الكلام عن طبيعة العمران،

وكيف يغير البدو بقبائلهم على أهل الحضر، ويستقرون في ربوعهم، ويأخذون بحضارة المغلوبين، كما عرف موضوعًا بدعائم الدولة وأصل الملك والخلافة والمراتب السلطانية، وبتخطيط البلدان، وطرق المعاش والكسب فيها، وبنشوء الصنائع والعلوم، وتنوعها، وارتقائها وهبوطها.. إلخ.

ماذا فعل العرب بابن خلدون، طوال القرون الخمسة التي تلته؟ هل يرجع تجاهلهم لفكره إلى وطأة الاحتلال التركي التي رزحوا تحتها منذ القرن السادس عشر الميلادي – وهو عصر النهضة في أوربا؟ كتب عن ابن خلدون – في الأدب العربي– معاصره لسان الدين الخطيب ثناء عامًا، فأشاد بطموحه للوظائف العليا وتقدمه «في فنون عقلية ونقلية متعددة» إلى آخر هذا الكلام الذي يكيله محترفو «القول المشروع» لمدح العلماء أي الفقهاء[٤٦]، بدلاً من إبراز منهج مؤرخ فذ حلل ظواهر التاريخ بفكره الثاقب المبكر، وأخضع أطوار المجتمع لمثل أطوار الإنسان، فسرعان ما غابت عن المدارك العربية – التي اعتادت التكرار– مباحث حيوية جديدة ستتصدر الدراسات في عصرنا لعلم التاريخ وتكوينه وكتابته من ناحية ولقواعد التطور البشري والمجتمعات من ناحية أخرى، لم يفطن العرب – لأسباب كثيرة – إلى هذا الجانب المستقبلي من فكر ابن خلدون حتى استكشفوه في عصر نهضتهم المتأخرة أي منذ الفرن التاسع عشر الميلادي بين أيدي أساتذة غربيين سيتتلمذ عليهم رفاعة الطهطاوي ثم طه حسين.

ومن العجيب أن الأسباني العظيم سرفانتس **Cervantes** أحد أعلام عصر النهضة الأوربية وعباقرة الأدب العالمي كشكسبير وايراسم لم يسمع شيئًا عن ابن خلدون في القرن السادس عشر، وفي بلاد المغرب نفسها، حيث اختطفه القرصان المغاربة فقضى في الجزائر أسيرًا خمس سنوات (١٥٧٥– ١٥٨٠) كتب خلالها بعض أعماله الأدبية، وكان سرفانتس مع ذلك مولعًا بالاطلاع، يقرأ كل ما يقع في يده – ولو جذاذات الورق – كما كان يفعل الجاحظ. وهكذا اكتسب حين ألم بإيطاليا – قبل أسره – ثقافة واسعة، تشهد بها فصول قصته «دون كيخوته» التي أصبحت من عيون الأدب العالمي. وهي سيرة فارس مغوار تستهويه البطولة جعل منه سرفانتس نموذجًا بشريًا رائعًا في نص متفجر بالسخرية من قصصي الفروسية الشائعة، إذ تقل الحوادث والقضايا من الجانب المثالي التوهمي الفخم إلى صغائر الواقع الأليم.

لقد كان سرفانتس محاربًا قديمًا فى فرق الجيش الأسبانى «المظفر»، وفقد ذراعه اليسرى في معركة ليبانت (Lepante) المجيدة، على حين كان قراصنة المغاربة فى البحر الأبيض المتوسط يأسرون الأسرى ليتكسبوا من فرض الفدية عليهم باسم «الجهاد». ومهما يكن من أمر تلك الذرائع السامية، أنسدل سرفانتس وأهل ابن خلدون لأ ستار اللغة فحسب – و كان يمكنه إتقانها فى خمس سنين – بل و ستار «الأيديولوجية» الذى يشف عن الأطماع، وهذه وتلك من الحواجز الكأداء فى سبيل الوسطاء بين آداب العالم، مهما علا قدرهم، وما أيسر ما نتخيل التجاوب المنشود بين الأديبين العالميين لو أن سرفانتس استطاع قراءة ابن خلدون الذى ندد فى حديثه عن «الجزائر» بما يملؤها من صلصلة سلاسل الأسرى وهم يساقون إلى العمل، وكان سرفانتس خليقًا – وهو يصور واقعية المجتمع مقابل أوهام الاستعلاء – بمشاطرة ابن خلدون تعليله لظواهر الحياة الاجتماعية.

سيقدر ابن خلدون حق قدره، بعد خمسة قرون من وفاته بأرض مصر، فتى مصرى خرج من الأزهر، والتحق بجامعة باريس، فأتقن الفرنسية وشغف بدروس الأستاذ دوركيم مؤسس علم الاجتماع الحديث «وأراد أن تكون له مشاركة» فى تلك الأبحاث فطلب من دور كيم نفسه أن يشرف على رسالة للدكتوراه، قرر إعدادها عن «الفلسفة الاجتماعية لأبن خلدون».. هذا ما يرويه طه حسين فى سيرته الذاتية، ويذكر مشرفًا ثانيًا على رسالته من ناحية اعتمادها على المصادر العربية، هو بول كازانوفا الأستاذ بالكوليج دى فرانس، الذى أعاد نشر ترجمة دى سلان (De Slane) لتاريخ ابن خلدون مشفوعة بتعاليق وقوائم للمراجع والفهارس فى خمسة أجزاء، وكان كازانوفا – أستاذ اللغة العربية وآدابها – قد أفتتح دروسه في ذلك المعهد العالى لسنة ١٩١٠ بمحاضرة اطلع عليها طه حسين مخطوطة، وأوردها ضمن مراجع أطروحته، عنوانها: «عالِم اجتماع عربى فى القرن الرابع عشر: ابن خلد ون».

أشاد طه حسين فى رسالته التى سيترجمها عن الفرنسية محمد عبد الله عنان[٤٧] بفضل ابن خلدون في تخليص السياسية والتاريخ من اعتبارات الفقه وعلم الكلام، وبانصراف هذا المفكر إلى تحليل التاريخ تحليلًا عقلانيا[٤٨]، ولعل طه حسين وهو يقرأ فى مقدمة ابن خلدون بابها الثالث وبه فصل «فى حقيقة الملك وأوصافه» وفصل

«فى أن من طبيعة الملك الانفراد بالمجد» قد تذكر.. بيت أبى العلاء المعرى الذى شاطره العاهة و الحكمة:

إنما هذه المذاهب أسباب لجذب الدنيا إلى الرؤساء.

ونعرف كيف لاذ الأزهرى طه حسين من قبل بالمعرى حين ضاق فى دروس الفقه «بالفنقلة» و «العنعنة» و «الاحتمالات» و«اللوازم» و «التقاييد على الحواشى». شفاه قول ابن خلدون فى «المقدمة»:

«تمحيص الأخبار وتمييز صدقها من كذبها (...) سابق على التمحيص بتعديل الرواة، ولا يرجع إلى تعديل الرواة حتى يعلم أن ذلك الخبر فى نفسه ممكن أو ممتنع، وأما إذا كان مستحيلا فلا فائدة للنظر فى التعليل أو التجريح» (٤٩).

وأعجبه أن يتخذ ابن خلدون الإنسان نموذجا لتطور الدولة التى توسم فيها «أعمارا، طبيعيا، كما للأشخاص»(٥٠)، وإذا كان للتاريخ ثلاثة أبعاد هى الزمان والمكان والإنسان هو واسطة العقد، وحياته هى المقياس وهو الذى يتفاعل بالمناخ وبالبيئة فيجسد الظواهر الاجتماعية.

ومبدأ «العِلِّية» الذى نادى به ابن خلدون أى «ربط الأسباب بالمسببات»(٥١) دون إحالة إلى الغيبيات يستوقف طه حسين حتى ليصبح من أسس منهجه فى النقد الأدبى طوال أعماله الخطيرة المقبلة، وكثيرا ما أوضح فى أطروحته سبق ابن خلدون بهذا المبدأ على مونتسكيو صاحب «روح الشرائع» (L'esprit des lois) فى عصر التنوير بفرنسا.

وإذا رجعنا وراءً فى قصة النهضة الأدبية العربية الحديثة، لنخطو الخطوة الأولى مع رفاعة الطهطاوى، راعنا أن نقرأ ضمن كتاب رحلته إلى باريس، فى تقريره عن الكتب التى درسها هناك هذه العبارة؛ «وقرأت أيضا مع ميسو شواليه جزأين من كتاب يسمى «روح الشرائع» مؤلفه شهير بين الفرنساوية يقال له "منتسكيو" وهو أشبه بميزان بين المذاهب الشرعية والسياسية، ومبنى على التحسين والتقبيح العقليين، ويلقب عندهم بابن خلدون الإفرنجى كما أن ابن خلدون يقال له عندهم أيضا «متسكيو الشرق» (٥٢).

ونستطيع أن نقتطع من هذا القول جملة مفيدة بسيطة تقتصر على مبتدأ وخبر

هـى «ابـن خلـدون عـندهم» وكـلمة «عندهم» تتكررلتؤكد معنى تضمره، أى ابن خلدون عـندهم لا عـندنا، ولا أدل عـلى خطـوط التواصل بين الآداب العلمية من ظهور اسم هذا العـلم فى كتاب الطهطاوى الريادى مقرونا باسم فيلسوف فرنسى عاش فى القرن الثامن عشـر أى بعـد المـؤرخ العـربى بقـرون أربعـة، لا بـد أن الطهطـاوى أطلع على أدب ابن خلـدون عـبر مستشـرق فرنسى عاصره هر فى باريس يدعى كلترمير (Quatremere 1857 - 1782) نشر «المقدمة» الشهيرة وعرف بصاحبها مقارنا إياه بمونتسكيو، ضمن سلسـلـة مخـتاراتـه مـن المخطوطـات العربـيـة، ولـم تطـبـع بـولاق كتاب العبر سنة ١٢٨٤/١٨٦٧ فـى أجـزاء سـبعة إلا بعـد أن اهتم مستشرق فرنسى آخر هو DE Slane بنشر النصوص المتعلقة بالمغرب مع ترجمة فرنسية تحت عنوان «تاريخ البربر».

وتلقف طبعة بولاق الشيخ محمد عبده – وتلك هى الخطوة الثانية التى يخطوها ابـن خلـدون نحونـا فى العصر الحديث قبل أطروحة طه حسين – فلما حيل بين الإمام المصـلح وبـين تدريس نص «المقدمة» فى الأزهر،جعلها مادة تدريسه فى دار العلوم منذ عـين أسـتاذًا بهـا سـنة ١٨٧٨/١٢٩٥ «فكـان يطبق ما فيها من الكلام على نـهوض الدول وسـقوطها وشـئون العمـران وأصـوله عـلى أمـته، ويـبين أسـباب ضعفها والوسائل التى تذهـب به وتعيد إليها ما فقدت من عزها ومجدها، وكان يكلف التلاميذ كتابة المقالات فـى ذلك فكان كل واحد يشعر بروح جديد يدب فى هيكله، ويرى نفسه مخلوقا لخدمة بـلاده وإعـلاء شـأن أمـته، لأن هـذه الأفكار لم تكن معهودة في هذه البلاد فلا تنكر فى المدارس ولا فى المجالس، والمقرر فى أذهان جميع الناس وقلوبهم أنهم عبيد للحكام لا حقوق لهم عليهم»[٥٣]، وسيرفض الأزهر إدخال ابن خلدون إلى برامجه حتى بعد عودة محمد عبده من منفاه سنة ١٨٨٥/١٣٠٣ ومطالبته بذلك[٥٤].

لمصير ابـن خلدون لدينا إذن دون أن نصعد إلى عهد برقوق، وعهد سرفانتس بل مـنذ رفاعة الطهطاوى إلى طه حسين مغزى يدل على أن الحاجة التي اعتملت فى صدور المثقفين العرب حينما أفاقوا فكريا قد لباها لهم بعض اجتهاد المستشرقين فى الغرب

لقـد شـكل صـفوة مـن المستشـرقين حلقة الوصل الحقيقية بيننا وبين تراثنا فلا ينـبغي أن نغمـط هـذا الفضل إنه فضل يتضاعف فى ضوء عالمية الأدب التى تسجل تنقل الأعمال الفكرية ذهابا وإيابا.

إن جهود رفاعة الطهطاوى الإخصابية فى ثقافتنا قد نبعت من تفتحه فى الغرب على مناهج العلم الحديث من ناحية، وعلى قيم التراث العربى من ناحية أخرى، وفى المجال الثانى كشف له خُدام التراث العربى من المستشرقين كيف يتعامل مع نصوص هذا التراث ولغته وإشكالاته، فتوثقت علاقته بالمستعربين الفرنسيين من مصنفى المعاجم ومحققى المخطوطات ومترجميها، وتواصلت بعد عودة الطهطاوى للقاهرة مراسلات باللغة العربية بينه وبين سيلفستر دى ساسى كبير مستشرقى أوربا، ويذكرنا عبد الوهاب عزام[٥٥] بما نسيناه من أن كتاب كليلة ودمنة، غرة النثر العربى، استطعنا أن نستوفى نصه وان نطبعه فى بولاق نقلاً عن نسخة ندين بها لحصافة سيلفستر دى ساسى، الذى طبع الكتاب لأول مرة فى باريس سنة ١٨١٦، وكل الطبعات التى توالت فى مصر كانت تكرارا لهذه الطبعة الباريسية.

وتقارب طبعتي بولاق سنة ١٨٣٣/١٢٤٩ وسنة ١٢٥١/ ١٨٣٥ يدل على رواج الكتاب وسرعة نفاد النسخ المطبوعة، ولعلنا نتعرف أسلوب رفاعة نفسه – أو أسلوب مدرسته – في هذه السطور من المقدمة:

«فصادف سعده (أى محمد على باشا) المقترن من الله بالمنة، وجود نسخة مطبوعة بالعربى فى غير بلاد العرب من كتاب كليلة ودمنة، وهى التى ترجمها عبد الله بن المقفع الكاتب المشهور فى أيام أمير المؤمنين أبى جعفر المنصور، وكانت ترجمتها من اللغة الفهلوية إلى اللغة العربية، واتفق الناس على صحة تلك النسخة لشهرة مصححها بالألمعية».

«ثم إن النسخة المطبوعة عرضت هى وغيرها على شيخ مشايخ الإسلام وقدوة عمد الأنام مولانا الشيخ حسن العطار، أدام الله عموم فضله ما دام الليل والنهار، فقد: يصح ألا يوجد لها فى الصحة مثال، لشهرة مصححها بالضبط وسعة الاطلاع على الأقوال، وحينئذ اتفقت الآراء على أن يكون المعول في طبع ذلك الكتاب عليها».

وختام هذا البحث – الذى لا يزعم استيعاب جدلية المحلية والعالمية – عبرتان نستمدها من التاريخ ومن الجغرافيا:

١– تاريخيا: تجربة مصر الطويلة مرت بعولمة الإغريق، وعولمة الرومان، وعولمة

الفرس والعرب، علي اختلاف المصطلحات التي استخدمتها كل عولمة لتبرير سيطرتها، فلم تتمكن سلطة اللغات والتأويلات المتعاقبة من أن تطمس معالم الحضارة المصرية القديمة، بل انبعثت حضارة مصر مع لغتها من وراء عشرات القرون بعد أن اهتدت قناطر جديدة بيننا وبين العالم، إن الهوية المصرية لا تنفصل عن حوار الثقافات(٥٦).

٢- وجغرافيا: موقع البصرة، ثغر العراق حيث تلاقت من البحر والبر أجناس حملت مختلف الحضارات إلى بؤرة عربية، وأدى اختلاطها وتبادلها المصالح منذ القرن الثاني للهجرة إلى إنجاب حركة فكرية خصبة، ففضلاً عن رحلات السندباد الرمزية، نشأ واقعيا في البصرة النحو العربى مع سيبويه والخليل بن احمد، ومذهب المعتزلة العقلانى مع واصل بن عطاء والنظام، وظهر إخوان الصفا، على حين انتحى الحسن البصرى وتلاميذه ناحية التصوف، ونبغ من البصرة شعراء مجددون كبشار بن برد وأبو نواس، وأما النثر العربى فارتبط مولده فى البصرة بابن المقفع ثم سهل بن هارون، ومن البصرة سيخرج الجاحظ عملاق النثر العربي، كما سيخرج الحريري... إن البصرة فى تشكل الأدب العربى ونضجه مركز تفتح على العالم وتفاعل منتج، والمشهد الجغرافى للبصرة حتى عصر المأمون علي الأقل خليق بأن يصحح رأى الذين «نظروا إلى هذه الأمة العربية كأنها أمة فذة - كما يقول طه حسين - لم تعرف أحدا ولم يعرفها أحد، لم تشبه أحدا ،ولم يشبهها أحد، لم تؤثر فى أحد ولم يؤثر فيها أحد»(٥٧).

ولا ينبغى مع ذلك أن ننسى ما يفرضه المكان والزمان من نسبية التفاعل، أعنى أن البصرة كانت فى عهد الجاحظ تلك البؤرة وذلك المختبر الإنسانى العظيم، ثم طغت تيارات السياسة وتغيرت موازين القوى، ولقد نبهنا جمال حمدان إلى أثر الموقع والموضح فى تشكيل أطوار الأمم فجغرافيا وتاريخيا تسرى العلاقات بين أمم الناس فى شبكات معينة، تحدها حدود عالم مصغر من الجيرة وإمكانيات التبادل.

وبحكم موقعنا، شاءت ظروف العصر الحديث، الذى أسفر عن رجحان كفة الغرب - منذ عصر نهضته وثورته الصناعية بينما تخلفت المنطقة العربية حضاريا فى

ظل السيطرة التركية – شاعت أن تتحول أنظارنا وبعثاتنا التعليمية ومصالحنا نحو الغرب، وأن تتشابك بالغرب علاقتنا على أهم المستويات، لذا أصبحت «العالمية» فى تقديرنا هى الأفق الغربى (أى الأوروبى ثم الأمريكى الآن) رغم ردة فعل «الحياد الإيجابى» أو «التضامن الأفريقى الأسيوى» فى خمسينات وستينات القرن العشرين، واليوم وقد بلغ تعداد البشر على كوكب الأرض ستة مليارات نسمة، أغلبها فى الصين والهند واليابان وأمريكا اللاتينية، فإننا نعلم أن ما نطلق عليه اسم الغرب ليس إلا أقلية حسابية، ولابد إزاء ذلك من أن نجاهد خيالنا، وعادتنا الاقتصادية، وتربيتنا اللغوية، لكى نعتد العلاقات المعرفية ونوثقها بحضارات الشرق والجنوب وأهلها.

وألاحظ شيئا من التقدم فى هذا الاتجاه، إذ أننا نقرأ اليوم ترجمات عربية مباشرة لنصوص من الصينية والفارسية والروسية، فضلا عن نصوص إسبانية تجاوزت أسبانيا إلى أدب أمريكا اللاتينية، وهذا النشاط الأخير من ثمار معهد لنا فى مدريد أسسه طه حسين ويحتفل هذا العام بخمسينيته كما احتفلت القاهرة فى العام الماضى بذكرى لوركا، كذلك احتفلت موسكو بذكرى توفيق الحكيم على حين احتفلنا فى القاهرة بذكرى بوشكين.

ولكن معظم ترجماتنا لا تزال نقلا عن الإنجليزية والفرنسية، ولجائزة نوبل فى أذهاننا مفهوم العالمية بأكمله، فهل لتسارع وسائل التواصل الجوية والفضائية والمعرفية فى القرن المقبل أن تعيننا علي التحرك الصائب، كى نتمكن من توسيع معنى العالمية بحيث يرادف معنى الإنسانية بأشمل أبعادها؟

في عصر «العولمة» إذن، والخوف من هيمنة قطب واحد يستحكم فى كياننا الاقتصادى، علينا أن نتمسك إيجابيا بمبدأ التفتح على الحضارات واللغات والتبادل الإنسانى، صانع المرأة نفسها، وعلينا أن نقاوم سلبية رد الفعل المحلى السطحى الضيق الذى يدفعنا إلى التشبث بقشور بالية من «التراث»[٥٨].

إن فى التراث الحقيقى – ومركزه الإنسان – لب الحيوية وعصارات النمو، فهو نقيض الجمود والركود والهمود، الذي أصاب الأدب العربى بالعقم فى عصور الانطواء والضمور، ولا حياة – إذا أردنا الحياة – دون حوافز التجديد من الخارج ومن الداخل.

المراجع والهوامش

١- أندرية ريمون Andre Roman. ومن أهم أبحاثه:

- **De La Langue arabe comme un (systeme de systemes). Vers Un modele general de la formation des langues semitiques et de levr evolution", in Travaux de l'Institut de phonetiqe d'Aix,Vol, pp 103 - 117,1980.**
- **Etude de la phonologie et la morphologie de la koine arabe, 2 Vol., 1183p., publications de I'Universite de provence - Jeanne Laffitte, Aix - en - provence - Marseille, 1983.**

«فى أسرار اللغة العربية»، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٦، ص ٣٥ - ٥٠، تونس ١٩٩٥.

وكتاب عن الإبداع المعجمى فى اللغة العربية:

La creation lexicale en arabe. Ressourcer et limites du Systeme de nomination d'une langue humaine naturelle. Presses universitaires de Lyon, 1999.

٢- سيترجم إلياذة هوميروس سنة ١٩٠٤ سليمان البستانى، فيحتفل المثقفون العرب بهذا الحدث الأدبى: محمد عبده، عبد الخالق ثروت، سعد زغلول، محمد توفيق البكرى، عمر لطفى، محمد فريد، رشيد رضا، إبراهيم اليازجى إلخ... انظر جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، القاهرة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٤، ص ١٥٩ - ١٦٥.

٣- رفاعة الطهطاوى، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، طبعة مهدى علام وأحمد بدوى وأنور لوقا، القاهرة ، وزارة الثقافة، ١٩٥٨، ص ١٢٧ - ١٢٨.

٤- نفسه ص ١٢٩:

ومع ما يتراءى أن الأعاجم لا تفهم لغة العرب إذا لم تحسن التكلم بها

كالعرب فهذا لا أصل له، ومما يدلك على ذلك أنى اجتمعت فى «باريس» بفاضل من فضلاء الفرنساوية شهير فى بلاد الإفرنج بمعرفة اللغات المشرقية، خصوصًا اللغة العربية والفارسية يسمى «البارون سلوستر دساسي»... ولنذكر لك خطبته في شرحه لمقامات الحريرى لتعرف نفسه فى التأليف، وقلم عباراته، فإنه بليغ.

٥- Simon Jeune, Litterature generale et litterature comparee, paris, Minrad, 1968.

* Adrain Marino, "Ou Situer la literature universelle?", cahiers roumains d'etudes litteraires, Bucarest, no. 3/1975,pp. 64 -81.

٦- انظر بحثنا عن هنرى دونان - مؤسس هيئة الصليب الأحمر والهلال الأحمر الدولية - الذى حاز جائز نوبل للسلام، ولكنه أيضًا صاحب مشروع "المكتبة الدولية العالمية" أى ترجمة أمهات الكتب العالمية لمختلف اللغات كى تتعارف من خلالها الشعوب فتنبذ الحرب.

Anouar Louca, "Henry Dunant precurseur de I'UNESCO" in Roger Durand De lutopie a la realite. Actes du colloque Henry Dunant (mai 1985), Geneve, Soc. H. Dunant, 1988, PP. 327 - 344.

٧- P. Brunel, ce Pichois, A. - M. Rousseau, Qu est - ce que la literature compare? Paris, A. Colin, 1983,

Daniel - Henri Pageaux, la literature generale et comparee? Paris, A. Colin, 1994.

وبالعربية كتاب محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة ودار الثقافة ١٩٦١ (وطبعات تالية عديدة).

٨- أحمد درويش، دراسات فى الأدب المقارن، القاهرة، مطبعة المدينة، ١٩٨٤.

٩- ابن خلكان، وفيات الأعيان، القاهرة ١٨٨١/١٢٩٩، ٣ أجزاء انظر ج ١ ص ٤١٣

١٠- محمد رجب النجار، الأصيل والدخيل فى التراث العربى الإسلامى، كليلة ودمنة نموذجًا، بحث مقدم للندوة العلمية لكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس ١٩٩٨. (قيد الطبع).

١١- أنور لوقا، أبو حيان التوحيدى وشهر زاد، دار الجنوب، تونس ١٩٩٩. راجع بحثنا «لماذا نبذنا ألف ليلة وليلة؟» المقدم لندوة «الأصيل والدخيل فى التراث العربى الإسلامى» التى عقدتها كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس في نوفمبر ١٩٩٨، نشرته «أخبار الأدب» القاهرية - بدون الهوامش - في عددى ٢١، ٢٨ فبراير ١٩٩٩، ص ٢٦، ٢٧.

١٢- زكى نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، بيروت والقاهرة، دار الشروق، ١٩٧٨ (الطبعة الرابعة) ص٢٢٠: «إن ذلك الضرب من الكتابة كان يتفق ومزاج من لم يرد أن يعمل شيئا، فهو في فراغ يملوه بالزخارف، ولكنه ضرب من الكتابة لا يصلح أداة في عصرنا تصل بين كاتب وقارئة فيما يراد عمله بالنسبة إلى أوضاع الحياة اليومية الجارية».

١٣- S. Munk "Essai d Une traduction des Seances de Hariri, Precede de quelques observations sur la Poesie arab" Jornal Aslatique, dec. 1834, PP. 540 - 566.

١٤- آنفا (١٢) ص ٢١٩، وانظر ص ٢٣٣ - ٢٣٤، ٢٥١.

١٥- حسين نصار، المعجم العربى نشأته وتطوره، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٨ (الطبعة الثانية)، جزءان.

١٦- (الشعر ديوان العرب) مقولة أطلقها لأول مرة الخليفة معاوية بن أبى سفيان، وكان ذلك تعليقا منه على بعض رواية عبيد بن شريه للأحداث العربية القديمة التي كان يستشهد لها بشعر نراه اليوم ركيكا لا يثبت للامتحان النقدى، ومن ثم تصير هذه المقولة موضوعة، أو علي الأقل واردة في سياق غير فني أساسا، محمد أحمد العزب «الشعر أم الرواية ديوان العرب الحديث ؟» الأهرام، القاهرة، ٩٨/٦/٢ ص ٣٠.

١٧- محمد العمرى، تحليل الخطاب الشعرى. البنية الصوتية في الشعر: الكثافة - الفضاء - التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

١٨- **Georges Mounin les problemes theoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963 - Id., "traduction", in Encycl. Universais, 1968, vol. 16, P. 233.**

«والعالم المستعرب إميل درمنجم (E. Dermenghem) الذى كتب تاريخ الأدب العربى فى صفحات ناصعة:

(Histoire des literatures I, Encyclopedie de la pleiade, Paris, Gallimard, 1955, pp. 825-885).

والذى ترجم إلى الفرنسية الكثير من الأشعار العربية القديمة والحديثة، يعترف بقصور الترجمة عن نقل الشعر لما يتضمنه من سحر النظم.

١٩- **Javques Berque, les dix grandes odes arabes de l'Ante - Islam (les mu allaqat), Paris, sindbad, 1979.**

٢٠- **Andre Miquel, Majnoun: l'amour poeme et layla ma raison, Paris, Sindbad, 1987,1990.**

٢١- راجع دراسات الأخضر سوامى، والمقدمة التى وضعها لترجمته الفرنسية لأروع نصوص كتاب الحيوان للجاحظ:

Jahiz, le cadi et la mouche Anthologie du livre des animaux. Par lakhdar Souami, Paris, Sindbad, 1988, pp. 19-20.

٢٢- فى تقديمه لكتاب ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، القاهرة، دار التراث، ١٩٧٣/١٣٩٣ (الطبعة الثانية)، يستشهد ناشر النص السيد أحمد صقر باستنكار محمد كرد على (فى مقدمة كتاب الأشربة لابن قتيبة الذى طبعه المجمع العلمى العربى بدمشق، ص ٤):

«اشتد ابن قتيبة على مخالفيه، ولاسيما المعتزلة منهم. وفى كتابة تأويل مختلف الحديث طعن مبرح فى الجاحظ قال فيه إنه من أكذب الأمة،

وأوضعهم لحديث وانصرهم لباطل، فتجلى حسده تجليا ظاهرًا. هجّن ابن قتيبة الجاحظ وكفّره، ورماه بأعظم كبيرة وهى الكذب (...) لأنه كتب فى أشياء تنفع فى تربية العقول»

وما ايسر إلصاق تهمة الكفر بمن يراد إسقاطه! فبتهمة الزندقة كذلك أدين ابن المقفع وعذب وقتل، وبتهمة الزندقة سيُنفّى أبو حيان التوحيدى من المجتمع ومن الأدب، مع أنه من اسمى المتصوفين.

وهذا نص كلام ابن قتيبة فى الجاحظ كما نقله من كتاب تأويل مختلف الحديث ص ٨١ السيد أحمد صقر ص ٦٥-٦٦.

«ثم نصير إلى الجاحظ وهو آخر المتكلمين والمعاير على المتقدمين، وأحسنهم للحجة استثارة، و أشدهم تلطفا لتعظيم الصغير حتى يعظم، وتصغير العظيم حتى يصغر، ويبلغ به الاقتدار أن يعمل الشيء ونقيضه، ونجده يقصد فى كتبه للمضاحيك والعبث، يريد بذلك استمالة الأحداث وشُرَّاب النبيذ.

ويستهزئ من الحديث استهزاء لا يخفى على أهل العلم، كذكره كبد الحوت وقرن الشيطان؛ وذكر الحجر الأسود، وأنه كان أبيض فسوده المشركون، وقد كان يجب أن يبيضه المسلمون حين اسلموا ويذكر الصحيفة التى كان فيها المنزل فى الرضاع تحت سرير عائشة فأكلتها الشاه. وأشياء من أحاديث أهل الكتاب، فى تنادم الديك والغراب، ودفن الهدهد أمه فى رأسه، وتسبيح الضفدع، وطوق الحمامة، وأشباه هذا مما سنذكره فيما بعد، إن شاء الله. وهو - مع هذا - من أكذب الأمة، وأوضعهم لحديث، وأنصرهم لباطل».

راجع عبد الحميد سند الجندى، ابن قتيبة، القاهرة، مكتبة مصر ١٩٦٣ (إعلام العرب ٢٢)، ص ٨٦.

٢٣- جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير (آنفا ٢) ص ١٣٠.

٢٤- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مصطفى البابى الحلبى، ١٣٥٧-١٣٦٤ / ١٩٣٨-١٩٤٥ (٧ اجزاء)، ج ١ ص ٤٣.

٢٥- أنور لوقا، «ماذا تبقى من فوليتر؟» فى أخبار الأدب، القاهرة، ١٩٩٤/١١/٦، ص ٢٦-٢٧.

٢٦- أنور لوقا، صوت لابروبير، القاهرة، هيئة طلبة وخريجى القسم الفرنسى بالجامعة، ١٩٤٨.

٢٧- انظر الفصل الثانى «منهج البحث» من كتاب طه حسين، فى الشعر الجاهلى، الذى أعادت نشره دار المعارف بسوسة فى تونس، ١٩٩٧، ص ٢٣-٢٦.

٢٨- Le livre des Avares, Paris, Maisonneuve, 1951.

٢٩- آنفا (٢١).

٣٠- Ch. Pellat, Etudes sur l'histoire socio - culturelle de l'Islam (VII^e-XV^e s.), London, Variorum reprints, 1976, XI "Litterature arabe et problemes de literature comparee" P. 9.

٣١- نزار التجديتى، «ابن قتيبة: محاور الماضى ومبرمج المستقبل»، فى دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، عدد ٧، ١٩٩٢، ص ٣٢-٥٨. صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، بيروت، منشورات أقرأ، د.ت، ص ٢٠.

٣٢- كتاب المعارف لابن قتيبة، نشره ثروت عكاشة، القاهرة، دار الكتب، ١٩٦٠.

٣٣- آنفا (٢٧) ص ٣٨.

٣٤- ابن النديم، الفهرست، القاهرة، المكتبة التجارية، ١٣٤٨هـ، ص ٥٢٨.

٣٥- الجندى، ابن قتيبة (آنفا ٢٢)، ص ٨٠ نقلا عن تأويل مختلف الحديث.

٣٦- نفسه، ص ٨٣.

٣٧- J.L. Austin, How to do things with words, Oxford univ. press, 1962 - P. Bourdieu. "La langage autorise" in Actes de la recherche en aciences sociales, Nos. 5-6.

٣٨- الجندى، ابن قتيبة (آنفا ٢٢)، ص ١٢٥.

٣٩- نزار التجديتى (آنفا ٣١)، ص ٨٠.

٤٠- كتاب تأويل مختلف الحديث، انظر نزار التجديتى، «ابن قتيبة من المناظرة إلى المحافظة»، فى آفاق الثقافة والتراث، دبى، عدد ٥، يونيو ١٩٩٤.

٤١- أنور لوقا، أبو حيان التوحيدى وشهرزاد (آنفا ١١)، فصل «دنيا الليالى انطلاق ومسلسل المقدمات أغلال».

٤٢- آنفا (٣)، ص ٩٤-٩٥.

٤٣- طه حسين، الأيام، جـ٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٢، ص ١٦٠.

٤٤- زكى نجيب محمود، تجديد الفكر العربى، بيورت والقاهرة، دار الشروق، ١٩٧٨ (ط ٤)، ص ٥٤-٥٦.

٤٥- انظر آنفا هامش (٢٢).

٤٦- لسان الدين الخطيب قال: «... وأما المترجم به فهو رجل فاضل حسن الخلق جم الفضائل باهر الخصل رفيع القدر ظاهر الحياء أصيل المجد وقور المجلس خاصّى الزى عالى الهمة عزوف عن الضم صعب المقادة قوى الجأش طامح لقُنن الرئاسة خاطب للحظ متقدم فى فنون عقلية ونقلية متعدد المزايا سديد البحث كثير الحفظ صحيح التصور بارع الخط معزًّى بالتجلة جواد حسن العشرة مبذول المشاركة مقيم لرسم التعيّن عاكف على رعى خلال الأصالة مفخر من مفاخر التخوم المغربية...» عن تاريخ الآداب العربية من نشأتها إلى أيامنا، تأليف لفيف من الأساتذة، الإسكندرية، ١٩٢٥، ص ٥٥٨.

٤٧- بعنوان فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، القاهرة، مطبعة الاعتماد، ١٩٢٥. وعنوان الطبعة الفرنسية الأولى التى قدمها طه حسين رسالة لنيل الدكتوراه: Etude analytique et critique de la philosophie sociale d'Ibn Khaldoun, Paris, Pedone, 1917.

٤٨- عمر مقداد الجمنى، طه حسين مؤرخا، قرطاج، المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون - بيت الحكمة، ١٩٩٣ (جزآن)، ج ١ ص ١٥١.

٤٩- ابن خلدون، المقدمة، بيروت، دار القلم، ١٩٧٨، ص٣٧.

٥٠- نفسه، ص ١٦٧.

٥١- نفسه، ص ٩٥.

٥٢- آنفا (٣)، ص ٢٤٤.

٥٣- محمد رشيد رضا، تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، القاهرة، مطبعة المنار، ١٣٥٠ / ١٩٣١ (جزآن)، ج ١، ص ١٣٦.

٥٤- نفسه، ص ٥٢٦: «وبعد أن عدت من النفى حاولت إقناع الشيخ محمد الانبابى (شيخ الأزهر) بشىء فلم يصادف قبولا. قلت له مرة هل لك أيها الأستاذ أن تأمر بتدريس ابن خلدون فى الأزهر؟ ووصفت له من فوائدها ما شاء الله أن أصف، فقال إن العادة لم تجر بذلك».

٥٥- كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، وبيروت، دار الشروق، دار الشروق، ١٩٧٣. مقدمة عبد الوهاب عزام ص ١٣-٣٧ (مؤرخة بالقاهرة ١٠/٣/١٩٤١).

٥٦- أنور لوقا «حوار الثقافات والهوية المصرية» بحث مقدم إلى المؤتمر الدولى حول مسألة «الهوية الثقافية والعولمة»، الذى عقده المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة فى أبريل ١٩٩٨.

٥٧- طه حسين، فى الأدب الجاهلى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥ (ط ١١)، ص ١١٣.

٥٨- زكى نجيب محمود (آنفا ٤٤)، ص ٢٦-٢٧.

الرواية والترجمة والمثاقفة

جمال شحيد

لعبت الترجمة فى بلاد الشام ومصر دورًا كبيرًا فى الانفتاح على ثقافة الآخر، واضطلع بعبئها خاصة المهاجرون والمشارقة «الشوام» ممن جاءوا إلى مصر هربًا من الاستبداد العثمانى، ومنذ أن تم الاتصال الأول الكبير بين الشرق والغرب، ظهرت الترجمة كوسيلة رئيسة لتعريف الشرقيين بعلوم الغرب ومعارفه، فبعد أن اقتصرت الترجمة فى عهد نابليون بونابرت ومحمد علىّ على نقل العلوم والهندسة والطب والفلك والصيدلة والدين والأخلاق، صارت فى عهد إسماعيل وخلفائه تهتم بالعلوم الإنسانية والأدب.

ولعبت مدرسة الألسن التى أسسها محمد على عام ١٨٣٥، بناء على اقتراح رفاعة الطهطاوى، دورًا متميزًا فى تأهيل المترجمين وإصدار الكتب المترجمة التى بلغ عددها عام ١٨٤٩ مائة وواحدا وتسعين كتابًا، بينها كتابان أدبيان فقط و١٤ كتابًا فى التاريخ(*)، وكانت الكتب الأخرى كلها علمية.

وبينما كانت الترجمة فى بلاد الشام تتم بمبادرات شخصية، كانت فى مصر جزءًا مهمًا من المشروع التنويرى، أما اللغات التى ترجم منها إلى العربية فكانت أولاً الإيطالية ثم الفرنسية ثم الإنكليزية. ولاشك أن التجار الإيطاليين، ولا سيما تجار مدينة البندقية، لعبوا دورًا كبيرًا فى تجنيد اللغة الإيطالية وخاصة فى عهد الأمير فخر الدين المعنى الثانى فى لبنان (١٥٧٢-١٦٣٥) وفى بداية حكم محمد على الذى اتخذ من بعض الإيطاليين مستشارين له، فصدر عام ١٨٢٢ أول قاموس إيطالى عربى فى مطبعة بولاق، وألفه الأب أنطون روفائيل زخور، ولاحقًا عام ١٨٦٠ صدر قاموس

(*) جمال الدين الشيال: «تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عهد محمد على» (القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٥٠) ص ٦ - ٣٧

كازيمرسكى من العربية إلى الفرنسية ثم أعقبه قاموس إدوارد لين من العربية إلى الإنكليزية عام ١٨٦٣، ولكن الإيطالية لم تصمد أمام الفرنسية، إذ بدأ التحول فى ثلاثينات القرن الماضى عندما أصبح مستشارو محمد على من الفرنسيين وعندما عادت البعثات العلمية التى أرسلها إلى فرنسا. ومن كبار المترجمين فى تلك الفترة، لابد من ذكر: أنطون زخور، ويوحنا عنحورى، ويوسف فرعون، وجورج فيدال، وعثمان نور، الدين ورفاعه الطهطاوى، وإبراهيم أدهم بك، وجبرائيل المخلع، ومحمد بيومى، وعبد الله أبو السعود، وصالح مجدى، وأحمد عبيد الطهطاوى.

ترجمة الروايات

إن اهتمام المترجمين بالعلوم فى عهد محمد على قد أدى إلى إهمال الروايات التى عوملت بشىء من الازدراء وعدم الجدية. وبقيت هذه النظرية الدونية للرواية المؤلفة والمترجمة منتشرة حتى بدايات القرن العشرين، مع العلم أن عشرات الروايات كتبت وترجمت وشاعت بين الناس، وكان الرائد فى هذا المجال الطهطاوى أيضًا، إذ بدأ عام ١٨٤٩ بترجمة «تيلماك» لفينيلون أثناء نفيه إلى السودان، ولكن الترجمة لم تصدر إلا عام ١٨٦٧، وفى بيروت لا فى القاهرة.

ومما ساعد على تشجيع الإنتاج الروائى الصحافة: إذ لاحظ أصحاب الجرائد والمجلات أن الجمهور يُقبل إقبالا حسنًا على القصص والروايات، فخصصوا لها أبوابًا ثابتة. ومن هذه المجلات والصحف نذكر: «حديقة الأخبار»، و«البشير»، و«لسان الحال»، و«الكنانة»، و«الجنان»، و«المقتطف»، و«الهلال»، و«الجامعة». كذلك صدرت مجلات اختصت بنشر القصص والروايات، مثل: «منتخبات الروايات» لإسكندر كركور (القاهرة ١٨٩٤) و«سلسلة الروايات» لمحمد خضر وبشير الحلبى (القاهرة ١٨٩٩) و«سلسلة الروايات العثمانية» لجرجى دهان (طنطا ١٩٠٨) و «الراوى» لطانيوس عبده (القاهرة ١٩٠٩) و«الروايات الجديدة» لنقولا رزق الله (القاهرة ١٩١٠) و «السمير» لقيصر الشميل (الإسكندرية ١٩١١) و«الروايات الكبرى» لمراد الحسينى (القاهرة ١٩١٤).

وحظى الأدب الفرنسى بحصة الأسد فى الروايات المترجمة، فتُرجمت رواية «تيلماك» لفينيلون عدة مرات وكتاب «كارلوس الثانى عشر» لفولتير، وعرفت رواية «بول وفيرجينى» لبرناردان دى سان بيير خمس ترجمات مختلفة و«أتالا» لشاتوبريان أربع ترجمات. وترجم شىء من جول فيرن وأوجين سو وإلكسندر دوما ولامرتين ودى موسيه وفيكتور هوغو، واختص المترجم والشاعر اللبنانى طانيوس عبده بترجمة أعمال عديدة لكاتب المغامرات الفرنسى ميشيل زيفاكو.

وترجم بطرس البستانى قصة «روبنسون كروزو» (١٨٣٥) لدانيال ديفو وعبد الفتاح صبرى «رحلات غوليفر» لجوناثان سويفت (١٩٠٩) وبباوى غالى الدويدرى رواية «السلطان والحرية» لتولستوى (١٩١٣).

ويبقى أن الأدب الرومانسى أثار اهتمام المترجمين العرب. وما ترجمة «بول وفيرجينى» خمس مرات و«أتالا» أربع مرات و«البؤساء» ثلاث مرات، إلا خير دليل على ذلك. أما الكتاب الكبار من أمثال بالزاك وزولا وديكنز وستاندال وفلوبير فلم يعرفهم القارئ العربى مترجمين إلا فى نهاية النصف الأول من القرن العشرين.

كيف ترجموا؟

بعامة كانت ترجمة الروايات غير دقيقة وتخضع لمزاجية المترجم وحساباته، فقد عرف النص الأصلى عددًا من التشوهات أصابت العنوان والمتن واسم المؤلف معًا، وأغفلت أحيانًا ذكر لغة النص الأصلية، وكان معظم المترجمين يضغطون النصّ بحيث يتلاءم مع أوضاع النشر والإخراج. فالرواية التى كانت تترجم لتصدر فى المجلات تفقد عنوانها الأصلى الذى يظهر فقط فى العدد الأول، ثم يستبدل فى العدد التالى بعنوان جديد بحيث يظن القارئ أنه أمام رواية جديدة.

ولأن أحد أهداف هذه الترجمات كانت تسلية القراء وتهذيبهم الأخلاقى؛ فإنهم كانوا يوجهون الترجمة بحيث تحقق هذين الهدفين، حتى إذا اقتضى الأمر بعض الحذف والإضافة على المتن الأصلى. ففى مقدمة رواية «الكونت دى مونتغوميرى» التى كتبها إلكسندر دوماس الأب يقول المترجم قيصر زينيه: «...فجاءت بحمد الله رواية أدبية فكاهية جمة الفوائد وافية بالمقصود من تسلية الخواطر مع الإفادة الأدبية

لما تتضمنه من الحوادث الغرامية والحربية وغرائب القصص والنوادر والحيل اللطيفة والحكم المفيدة وما شاكل ذلك من كل ما ينفى عن القلب الشجن. يلذ بها مطالعوها ويتفكهون بلطائف حوادثها وغرائب نوادرها ويبسطون لصغارهم صفات رجالها الكريمة وفضائلهم وأفعالهم العظيمة على حب الفضيلة وعزّة النفس وكرم الأخلاق. والأمر معلوم أن الروايات مقصود فى تأليفها غايتان: الأولى تسلية الخواطر والثانية تهذيب الأخلاق» (طبعت الرواية فى القاهرة، مطبعة الأهرام سنة ١٨٨١ وفى بيروت سنة ١٨٨٦)[*]. فكان المترجم يجيز لنفسه حذف ما يخالف الأخلاق «الحميدة» التى ينبغى تهذيبها.

وهناك من كانوا يتعاملون مع النص بشكل تجارى بحت يتناسب مع مصالحهم وأساليب نشرهم. وبرز المترجم اللبنانى طانيوس عبده فى هذا النوع من الترجمة، فكان يغير العنوان ويختصر الرواية إلى ربعها أحيانًا ولا يتحرج من الحذف والتغيير. لا بل إن مستواه فى اللغة الفرنسية كان ضعيفاً، ومع ذلك فقد كان يترجم منها. وشأنه فى ذلك شأن المنفلوطى الذى كان يعرف بعض المبادئ فى اللغة الفرنسية، لكن هذا لم يمنعه من الترجمة، فكيف كان يترجم؟ يقول مؤرخو الأدب إنه كان يكلف أحد المهاجرين الشوام بقراءة فصل من الرواية ثم باختصارها له شفويًا، وكان بعد ذلك يصوغ ما تيسر له ممّا حفظه بأسلوبه الخاص المنمق، وهكذا فقد أصبحت بعض المسرحيات الأصلية روايات عنده. ويقول لطيف زيتونى عن طانيوس عبده: «إنه نقل المعنى العام دون التقيد بالتفاصيل ثم ترك لقلمه حرية التصرف... فقد كان يقرأ الفصل ثم يطوى الكتاب ويأخذ بترجمة ما علق بذهنه منه دون أن يلتفت إلى ما كتب للتنقيح أو التصحيح» (ص١٢٥-١٢٦). ويذكر أنه ترجم فى حياته حوالى ٦٠٠ أقصوصة وقصة ورواية، مما حال دون التأنى والدقة والأمانة فى الترجمة، وقد شجعه على هذا الاستهتار غياب النقد من جهة ورغبة الناس فى النص السهل الممتع وإقبالهم الشديد عليه، فقد كان يطبع من رواية «باردليان» لميشيل زيفاكو عشرة آلاف نسخة كل ثلاثة أشهر، مما در عليه ربحاً طائلاً.

(*) لطيف زيتونى: المصدر نفسه، ص ١٢٣

ولكننا نجد أيضًا الترجمة المعقولة القريبة جدًا من المتن، والتى تحترم النص الأصلى، فتقدمه بشكل كامل دون زيادة أو نقصان. وأفضل من ترجموا حسب هذا المبدأ المفكر الفذ فرح أنطون الذى توجه فى كتاباته إلى الشرائح المثقفة، بعكس طانيوس عبده الذى خاطب الشرائح الشعبية التى كانت تبحث فى الروايات عن التسلية والترفيه. فقد «كان بالإجمال أمينًا فى ما ترجم، دقيقاً فى التعبير عن أغراض المؤلف ومعانيه، فما بدل ولا تصرف وإذا خطر له أن يعلق على عبارة أورد هذا التعليق فى الحاشية» (زيتونى ص ١٣٩).

أما اللغة التى انسكبت فيها هذه الترجمات فكانت متفاوتة الاتجاهات: فمنهم من نزع إلى الأسلوب القديم المنمق المسجوع الذى يعشق المحسنات والإنشاء كما فعل محمد عثمان جلال وحافظ إبراهيم والمنفلوطى (والطهطاوى جزئيًا). ومنهم من مال إلى استعمال اللغة المبسطة العفوية القريبة جدًا من لغة الصحافة ولغتنا المعاصرة، كما فعل نجيب حداد فى ترجمة «الفرسان الثلاثة» (١٨٨٨) وعدد من روايات إلكسندر دوماس: وكذلك الأمر بالنسبة لفرح أنطون وصالح جودت ونقولا حداد وطانيوس عبده. وكان أصحاب الترجمات التجارية السريعة يقعون أحيانًا فى مطب الركاكة والخطأ النحوى. ونظرًا لإنتشار هذه الروايات سريعًا فى أوساط الناس؛ فقد أثرت لغتها المبسطة فى بعث اللغة العربية ككل فجعلت منها لغة الحياة والتخاطب الرسمى والصحافة الشائعة.

هذا بالإضافة إلى الانفتاح على الغرب الذى حققته هذه الروايات، لما تخللها من أفكار وعادات وتصرفات وردود أفعال وتحليلات دينية وفلسفية واجتماعية وسياسية. وهكذا ساهمت هذه الترجمات فى خلق جو ثقافى جديد منفتح على أوروبا وعلى العالم، وكذلك فإنها مهدت الطريق لوضع روايات عربية أصلية سنرى طلائعها قبيل الحرب العالمية الأولى.

من خلال كل الجهود التى بذلت فى مجال الترجمة الروائية. لابد من أن نتساءل: هل الترجمة مثاقفة، وهل المثاقفة تستدعى بالتالى تبعية للآخر؟

١- المثاقفة والتبعية:

الترجمة بحد ذاتها، هى مثاقفة متبادلة بين ثقافتين وأدبين وروايتين، ولكن هذه المثاقفة — إذا كان طرفاها غير متكافئين سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا — قد تصبح عملية غير متوازنة، يطغى أحد طرفيها على الآخر. إذا نظرنا فى عدد المترجمات من الأدب الفرنسى إلى اللغة العربية وقارناها بما ترجم لنا الفرنسيون حتى السبعينيات من هذا القرن، نجد أن البون شاسع، إذ لم يترجم الفرنسيون من أدبنا إلا النزر اليسير، بينما نحن ترجمنا أعمالاً كثيرة من أدبهم، ولهذه الظاهرة أسباب: فحتى السبعينيات كانت المركزية الأوروبية ما زالت راسخة فى النفوس، بالرغم من انحسار الاستعمار واستقلال معظم المستعمرات، فلماذا يترجم الأوروبيون لشعوب العالم الثالث؟ وهل عندها آثار تستحق الترجمة؟ إن وجدت فهى قليلة. إذن نترجم من اللغات الأوروبية، ففيها غنى أكبر وعقلية الناطقين بها تشبه عقليتنا.

وعمليًا لم يبدأ الجهد الترجمى من العربية إلا خلال العقدين الأخيرين، ولعب نجيب محفوظ دورًا فى تحريك هذه الترجمة، إلا أن أعماله غطت على باقى الأعمال المحترمة فى الأدب العربى المعاصر. وأستطيع القول إن أول جائزة نوبل عربية كانت بركة ولعنة فى آن. وليس نجيب محفوظ هو الملوم فى ذلك، بل دور النشر الغربية التى أرادت أن تضمن ربحها من ترجمات رابحة أصلاً، بدلاً من المجازفة والإقدام على ترجمات غير مضمونة من حيث عدد القراء. وهكذا انتقلنا من آفة المركزية الأوروبية إلى أفة الربحية التى اختزلت أدبنا وقلصته إلى حدوده الدنيا. ورغم الجهود التى بذلت فى هذا الشأن، لاسيما بعد أن بدأ الغربيون المستنيرون يهتمون بأدب العالم الثالث، مازالت التباينات صارخة.

ما يترجم من الإيطالية إلى الفرنسية أكبر بكثير مما يترجم من العربية، مع العلم أن الناطقين بالعربية يبلغون الـ٢٦٠ مليونا بينما لا يتجاوز عدد الناطقين بالإيطالية الـ٧٠ مليونًا. هل ما زال القارئ الفرنسى يؤمن - وإن بشكل عفوى — أن الأدب الإيطالى يخلق طمأنينه نفسيه لديه، لا يوفرها بالضرورة أدب الضفة الجنوبية من البحر الأبيض المتوسط؟

ومع كـل المشاريع الـتى أطلقـت لتوثـيق العرى بين ضفتى هذا البحر، ما زالت مقولـة العـالم الثالـث تسـبب عقـبة فى وجه المثقف التقليدى فى الغرب. وحده المثقف اللاامتثالى هو الذى يشق الآفاق المجهولة ويكتشف العوالم الجديدة والتجارب المبتكرة فى العالم الثالث.

بالمقـابل. هـل عاملـنا الغرب بالمثل؟ أولاً لا نستطيع أن نعامله بالمثل؛ لأننا لسنا فـى موقـع الـندية، ثانـيًا مـا زالـت أجيالنا تعانى عقدة الغرب والغربيين، دون تمييز عقلانـى بـين غـثه وسميـنه. هذا بالإضافة إلى الفوضى السائدة فى مشاريع الترجمة لقد تـرجم الفرنسيون ٣٤ عملاً من أعمال نجيب محفوظ؛ فهل ترجمنا لكاتب فرنسي معين – حـتى الكـبار والعمالقة – هذا الكم من الأعمال؟ حتى الآن لا تعرف المكتبة العربية سلسلة ترجميه كاملة لكاتب أوروبى واحد.

قـد يقـول قـائل: لابـد مـن الانتقاء، فالأعمال الأدبية ليست كأسنان المشط. هذا صـحيح بعامـة، ولكـن الباحـث العـربى بحاجـة إلى مـراجع مكتملة – أسوة بما يتوفر للباحـث الأوروبى – كى يتمكن من تكوين فكرة شمولية ومعمقة عن الكاتب الذى يريد أن يدرسه.

٢– الانفتاح والانغلاق فى عملية الترجمة:

تعتـبر الترجمـة حجـر محـك فى عمليتى الانفتاح والانغلاق على الآخر. فأكثر الشـعوب تـرجمة هـى أكـثرها تطـورًا وانفـتاحًا؛ لأنـها تسعى إلى الاستفادة من التراث الإنسـانى بكاملـه، لـذا فإنها تترجمه إلى لغتها وتجتهد لأن يترجم تراثها إلى اللغات الأخرى. أما الشعوب المقلة فى عملية الترجمة، فإن انفتاحها على العالم محدود.

ومـا علينـا إلا العـودة إلى الـتاريخ العـربى لـنلاحظ أن العرب لم يقفزوا القفزات النوعـية الـتى قفـزوها فى العصرين الأموى والعباسى إلا بعد تنشيطهم عملية الترجمة وبذلهـم السـخى عليها. وكذلك فإن أوروبا القروسطية لم تخرج من ظلاميتها إلا بعد أن تأسسـت مـدارس الترجمـة فى طليطلة وغيرها، فراحت تترجم أمهات الكتب العربية واليونانـية. وفـى العصـر الحديـث، لم يـنجح محمـد علـى فـى دحـر جـيوش السلطان العـثمانى والـبروز كقـوة كـبرى فـى الضـفة الجنوبـية للـبحر الأبـيض المتوسط إلا بعد

تأسيس الطهطاوى مدرسة الألسن عام ١٨٣٥. كذلك الأمر بالنسبة لثورة الميجى فى اليابان (١٨٨٦). ولم تنجح هذه الثورة الصناعية إلا لأن المستنيرين اليابانيين ترجموا علوم الغرب إلى اليابانية.

ذلك أن الترجمة الذكية التى تشمل المجالات الأساسية فى العلوم والفنون تخلق الجو المناسب لا للتعرف فقط على علوم الآخرين وفنونهم؛ بل لتكون حافزًا للبحث والابتكار أيضًا. إن وظيفة الترجمة هى خلق الشرارة والومضة التى لا تعتم أن تصبح مصباحًا ونورًا.

وخير مثال على ذلك ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة عام ١٧٠٢، وقد صدرت الترجمات الأوروبية الأولى لهذا الكتاب انطلاقًا من الترجمة الفرنسية التى قام بها غالان. وأطلق كتاب ألف ليلة وليلة العنان للخيال الأوروبى، فراح يغدق الصور الخيالية على الشرق، مما جعل من هذا الشرق المتخيل موضة انتشرت فى القرن الثامن عشر وحضّرت للحملة الفرنسية على مصر.

٣- الترجمة والعولمة:

كيف تتفاعل الترجمة مع النظام العالمى الجديد ومع التوجه العولمى الذى يجتاح معظم أصقاع المعمورة؟

لابد من القول إن وجود قطب واحد فى العالم يشكل خطرًا لاعلى السياسة والاقتصاد فحسب بل أيضًا على الثقافة؛ ذلك أن اللغة التى يتكلمها هذا القطب تسعى للهيمنة على باقى اللغات، فتعتبر نفسها المركز الأول ولا ترى اللغات الأخرى إلا فى المحيط وبشكل عفوى تنظر إلى اكتفائها الذاتى وإلى ضرورة مجىء الآخرين إليها، وليست هى إليهم؛ لأن الأطراف هى التابعة للمركز وليس العكس. عندما كان العالم بقطبين، كانت هناك منافسة لغوية وثقافية وفنية وأدبية بينهما، وبعد أن انهار الاتحاد السوفيتى، صار القطب الوحيد الأوحد يتخامل وينزع إلى الهيمنة العسكرية والثقافية، إن استطاع.

ويترك هذا الوضع أثره السلبى على حركة الترجمة، إذ ستستأثر اللغة القطبية بحصة الأسد، وسنترجم من الإنكليزية إلى العربية أضعاف أضعاف ما نترجمه من

اللغات الأخرى. ولن نترجم بالضرورة أفضل ما تقدمه الشعوب من علوم وآداب وفنون، بسبب هذا الانجذاب المغناطيسي إلى لغة القطب ومحمولاتها، وسنهمل ترجمة كتب أساسية لم تكتب باللغة الإنكليزية.

إن ثورة الاتصالات الحديثة والإلكترونيات تركت أثرًا إيجابيًا على حركة الترجمة، لقد تمت برمجة اللغات آليًا وأنشئت مصارف للمفردات والتراكيب الصرفية والنحوية، وطوعت اللغات رياضيًا وحاسوبيًا، وبدأت عمليات الترجمة الآلية تعطى ثمارها. وإن لم تكتمل تمامًا. وساعدت الاتصالات الحديثة السريعة على نقل المعلومات ونشرها فى شتى أقطار العالم بصورة شبة فورية، فنشطت من جراء ذلك عملية الترجمة ونمت كمًا وسرعة، وساهمت وسائل الطباعة السريعة فى مضاعفة كمية الإصدارات والعناوين، فصار الكتاب المتوسط ينضد ويطبع ويوزع فى أيام معدودة.

بالرغم من نجاح هذه الثورة الإلكترونية، وبالرغم من الإفادة الأكيدة التى حققتها منها عملية الترجمة. يبقى هناك خطر العولمة وهيمنة اللغة القطبية على الأدب والسينما ووسائل الإعلام والفنون.وبدل أن تساهم الترجمة فى الانفتاح على الآخرين. تنفتح بشكل مسرف على هذا الآخر القطبى وتهمل الآخرين.

٤- استراتيجية الترجمة فى العالم العربى:

أين موقع العرب فى حركة الترجمة فى العالم؟ من يلق نظرة على النشاط الترجمى العربى يخرج بانطباع معقول، إذ يرى فى المكتبات عشرات الترجمات تصدر أسبوعيًا وتشمل مجالات واختصاصات شتى. لا بل يفاجأ من الترجمات المتعددة للكتاب الواحد وأحيانًا فى القطر نفسه، كما يحدث لكتب أمين معلوف والطاهر بن جلون. أسوق هاتين الحالتين تمثيلاً لا حصرًا ويظن المرء – انطلاقًا من ذلك – أن الترجمة فى ديار العرب بألف خير.

قبل كل شىء ، هناك فوضى هائلة فى مجال الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، فحقوق المؤلف ضائعة، وحقوق المترجم مهضومة، ولا تنسيق يذكر بين البلدان العربية، ولا خطط واضحة، ومعلنة لمشاريع الترجمة وحدها المبادرات الفردية هى السائدة. هل يستطيع مكتب التنسيق والتعريب التابع لجامعة الدول العربية أن

يذكر لنا عناوين الكتب التى ستترجم خلال السنتين القادمتين فى شتى الأقطار العربية؟ هل هناك مكتب توثيق عربى يقدر أن يقدم لنا لوائح بيبليوغرافية دقيقة بما ترجمه العرب خلال القرنين الأخيرين؟ هل نجد فى البلدان العربية مكتبة عامة واحدة مختصة بالمترجمات؟ هل هناك مشاريع ترجمية مشتركة بين البلدان العربية، وما هو مضمونها؟ هل هناك تنسيق كاف بين المؤسسات الثقافية العربية، وبين وزارات الثقافة والبحث العلمى والمكتبات الوطنية ولوائح إبداعاتها فى مختلف البلدان العربية؟

أمام هذه التساؤلات الكثيرة السلبية الإجابات لا يستطيع المرء إلا أن يخرج بالانطباع التالى: هناك استهانة عامة بأهمية الترجمة وبالمترجم وبنشر المترجمات. ومما يزيد الطين بلة أن الترجمة ما زالت فى أذهان الكثيرين مرتبطة بغايات تجارية بحتة ولا تؤخذ فيها بعين الاعتبار الدقة والمراجعة، فنفاجأ أحيانًا بترجمات تتصرف بالنص الأصلى حسب الهوى والتسويغ، فتبتعد عنه ما تبتعد وتخونه ما تخون وتبطش به ما تبطش، والأمثلة كثيرة جدًا تبلغ درجة الفضيحة، لا سيما أننا نودع قرنًا اتسم بالدقة العلمية والروح النقدية العالية.

* * *

بالرغم من اتساع آفاق الترجمة فى آخر القرن العشرين بحيث صار كل شىء يمر بها، مازالت فوضوية فى ديار العرب، ففى فاتحة الألفية الثالثة، أنستطيع أن نفخر بتقديمنا للعالم تراثًا علميًا وأدبيًا وفنيًا كذاك الذى قدمناه له فى نهاية الألفية الثانية؟ هل بوسعنا نحن العرب الذين سيبلغون نصف المليار إنسان حتى عام ٢٠٣٠ أن نكرس للترجمة نصف لا بل ربع ما تكرسه لها البلدان المتقدمة من جهود ومخصصات؟ هل نحن فعلاً من أبناء عصرنا. أم ما زلنا نتعثر بأذيال الماضى «التالد»؟ آمل أن يُجيب الجيل القادم بالإيجاب على هذه الأسئلة.

الأدب وجدل المحلية والعالمية - نظرة عامة

خليل كلفت

مع اتساع نطاق ترجمة الأدب العربى الحديث، من رواية وقصة قصيرة وشعر ومسرح، خلال العقود الخيرة، إلى لغات أخرى ذات أسواق واسعة للأدب، تطرح نفسها بصورة منطقية تمامًا مسألة فرص وإمكانات واحتمالات وصول الأدب العربى الحديث إلى العالمية.

والواقع أن الأدب العربى الحديث لم يصل إلى نضجه الحقيقى إلا خلال النصف الثانى من القرن العشرين. ويصح هذا بالنسبة للرواية والقصة القصيرة والمسرح رغم الإنجازات المحددة (والرائعة أحيانًا) للنصف الأول من القرن، غير أنه يصح كليًا، بل بحكم التعريف، فيما يتعلق بالشعر العربى الحديث الذى شهد ميلادًا جديدًا تمامًا منذ أواخر الأربعينات أو منذ الخمسينات بالذات إلى أن حل نهائيًا محل الشعر العربى العمودى، التقليدى.

وكان من المنطقى تمامًا أن يأتى اتساع نطاق الترجمة، فى العقود الأخيرة من القرن العشرين، بعد تبلور ونضج الأدب العربى الحديث ذاته. فمن المنطقى إذن أيضًا أن تكون العالمية محصلة عملية تطورية طويلة لاحقة، وما تزال الآن فى طور بداياتها الأولى.

وإذا كانت عالمية أدب من الآداب تعنى بكل بساطة «محصلة» الانتشار الواسع والعميق والراسخ لهذا الأدب (أدب كاتب أو كوكبة أو جمهرة من الكتاب فى لغة بعينها مثلاً) من خلال الترجمة بالذات (على صفحات الكتب أو الدوريات، أو على شاشات السينما أو التليفزيون أو الفيديو أو الكمبيوتر، أو فوق خشبة المسرح، إلخ، إلخ.) بلغات مختلفة فى ثقافات عديدة لشعوب وأمم شتى، فلا مجال إذن للقفز إلى تصور تحقق حالة يمكن وصفها بالعالمية لأدب من الآداب، الأدب العربى الحديث مثلاً، لمجرد أن هذا الأدب قد نضج ولا ينى ينضج أو لمجرد أن ترجمته بدأت أو أخذ

نطاقهـا يتسع. ولا مبرر بالتالى «لتعجل» العالمية، أو «الهرولة» إلى العالمية، أو الإحباط السريع «لامتناع» أو «تمنُّع» العالمية. ذلك أن الطريق إلى العالمية، أمام أدب تحقق نضجه «حديثًا» وبدأت ترجمته «مؤخرًا»، إنما هو طريق طويل وشاق.

نحـن، إذن، إزاء بدايـات عملـية تطوريـة بحكـم طبيعتها ذاتـها. وهنا يتحدى عـامل الـزمن (الـزمن الطويـل الـلازم لهذه الصيرورة) كل طموح فردى ذاتى إلى العالمية أثـناء حـياة الكاتـب إلا عـلى سـبيل الاستثناء، وحتى فى هذه الحالة ستكون «العالمية» المـتحققة شـيئًا متواضـعًا بالمقارنة بالعالمية الحقيقية بمعناها المتجاوز للمكان والزمان، والمـرادف للوصـول إلى الإنسـان أيـنما كـان والـتفاعل والحـوار معه فى سبيل خلق وعى إنسـانى وضـمير إنسـانى همـا العالمـية فـى أسمى معانيها، فهى عالمية تتحقق وتترسخ (ويتحقق ويتأكد «يقين» تحققها ورسوخها) عبر العقود والقرون والألفيات.

وبطبيعة الحال فإن الشرط الأول لعالمية الأدب يتمثل ببساطة فى أن يكون أدبًا، أى أدبًـا رفـيعًا بحكـم الـتعريف. والأدب الرفـيع فى لغته الأصلية قابل، ببداهة كونه أدبًـا، للوجـود عـبر المكـان والزمان، عبر اللغات والثقافات والقوميات والعقود والقرون والألفـيات. وعلى أن هذه القابلية للعالمية والانتشار، هذه القابلية للترجمة، لا تتحقق أى لا تصبح واقعًـا عينيًا إلا بوسائلها الخاصة أى بالشرط المسبق الثانى لعالمية الأدب، وتتمـثل فى الترجمة بالذات. ويتمثل الشرط البديهى الثالث فى حقيقة أن هذه العملية بشقيها (١- إنتاج الأدب فى المكـان والزمـان ٢- تحوله إلى العـالمية متجـاوزًا المكـان والـزمان) إنمـا هـى عملـية تطوريـة تجرى بصورة تاريخية، حيث لا ينبغى أن نطابق بـين العالمـية مـن جهــة، والـرواج «العـالمى» المؤقـت أو الموضـات والفـرقعات والتقالـيع «العالمية» السريعة الظهور والتلاشى من ناحية أخرى.

ولأن تجـاوز الأدب لـلمكان والـزمان يمـثل لـب مسـألة عالمية الأدب، وأيضًا لأن هـناك علاقة ملتبسة نستشعرها فى كثير من المناقشات حول جدل المحلية والعالمية فى الأدب، وكذلـك أيضًـا لأنـه ينبغى دومًا استكشاف وإعادة استكشاف عالمية توحد البشر وتصنع شـرط مقاومـتهم وتحـررهم ضـد كـل الانقسـامات الـتى تفرضـها علـيهم شروط ومصـالح اجتماعـية ضـد طبيعـتهم الجوهـرية، وهـى عالمـية ظـل الأدب طـوال تاريخه

الحافل قلبها وعقلها وضميرها؛ لكل هذا ينبغى أن نتوقف هنا عند بعض أبعاد هذا الانتقال من المكان الواحد إلى كل مكان، إلى العالم، ومن الزمان الواحد إلى كل زمان، إلى الخلود.

والأدب يتم إنتاجه وكذلك «استهلاكه» محليًا، وكلمة «محلى» هنا تعنى نقطة من المكان فى نقطة من الزمان، فالعملية إذن مكانية وزمانية أو «زمكانية»،كما يقال. ورغم هذا، رغم هذا الطابع المحلى، المكانى الزمانى، لإنتاجه واستهلاكه، يملك الأدب قابلية العالمية أى الخلود فى نفس المكان رغم تغيره، والانتقال للخلود فى كل مكان آخر رغم اختلافه وتغيره.

ما سر هذه القابلية للانتقال والانتشار والترجمة والتحول والعالمية؟ ما سر هذا الاستعداد وهذه القابلية للقيام بنفس الوظيفة الجوهرية الواحدة («للأدب») فى كل زمان ومكان، أو بالأحرى فى كل زمكان، باعتبار كل مكان بعينه فى زمان بعينه لقاءً خاصًا فريدًا بين المكان والزمان؟

إن هذا يعنى دون شك وجود سمة مشتركة عالمية كامنة فى كل أدب حقيقى، فهو قابل للقيام بنفس الوظيفة مع كل البشر إذا استطاع أن يصل إليهم (بالترجمة) مهما كان مكان وزمان إنتاجه. ولهذا تعيش الأساطير والملاحم وروائع الأدب فى عصور سابقة فى لغاتها الأصلية وفى بقية لغات العالم، وتصنع وعى وضمير ووحدة البشر عبر القرون وعبر الألفيات. وتبقى هذه الروائع الأدبية بعد أن ذهب البشر الذين أبدعوا إنتاجها وأبدعوا تلقيها واستيعابها فى الثقافات الأصلية باعتبارها الشكل الأسمى لخلودهم على الأرض من خلال إسهامهم الخالد فى المتصل المكانى الزمانى لحياة البشر، ما بقيت حياة البشر.

ودون شك، أيضًا، تعنى هذه السمة التى تمنح الأدب الحقيقى قابلية العالمية، أن من شأن المزيد من تحليل المحلية، أى اتجاه الغوص فى الواقع المحلى، أن يكشف عن أن العالمية كامنة تحت كل محلية، عن أن التكيف مع بيئة خاصة، والعيش فى مائة عام من العزلة، والأزياء الخاصة، واللغة أو اللهجة الخاصة، ومستوى التطور الاجتماعى والاقتصادى، والاختلاف فى أحوال الدين والثقافة والعلم والفلسفة،

والتكوين الخصوصي الفريد أي الطابع المحلي كمحصلة، أن يكشف عن أن كل هذا لا يستبعد العالمية بل يمتزج بها ويتشكل في إطارها. ذلك أن طبيعة الإنسان واحدة، وحياته متناظرة جوهريًا، في كل مكان وزمان حتى في العزلة، حتى في مثل عزلة الهنود الأمريكيين الذين أثبتوا التناظر والوحدة في طبيعة الإنسان بالسير قدمًا، في عهود عزلتهم، في نفس طريق الصيرورة العامة لكل البشر. على أن العزلة هي الاستثناء وليست القاعدة حتى في عهود ما قبل التاريخ. ولهذا كانت صيرورة الأدب بمثابة بوتقة عالمية تتشكل بداخلها ليس الأعمال الأدبية فحسب بل كذلك الأنواع الأدبية التي أسهمت في تطويرها آداب أمم شتى.

وصحيح أن العالم الآن مركز سائد من الإمبرياليات، ومحيط مسود من القوميات والشعوب والبلدان المقهورة.وصحيح أن مركز العالم ذاته مركز ومحيط من الطبقات، وأن محيط العالم بدوره مركز ومحيط من أشباه الطبقات. غير أننا نستكشف مع ذلك عالمًا كله مركز وكله محيط، رغم أن الانقسام السائد حاليًا بمركزه المسيطر يشكل الشرط العام المأساوي لصناعة الأدب وصناعة الثقافة.

وحدة الإنسان وعالمية الأدب

على مستوى ما؛ يمكن النظر إلى العالم على أنه كون أو كرة باسكال Pascal (كرة مركزها في كل مكان ومحيطها ليس في أي مكان)، وإن بشيء من التعديل. فالعالم، على هذا المستوى، مركزه في كل نقطة على سطح الكرة الأرضية ومحيطه في كل نقطة على هذا السطح أيضًا، فكل نقطة عليه - إذن - مركز ومحيط في آن واحد.

والمقصود هو أن مناقشة جدل المحلية والعالمية، فيما يتعلق بالأدب (وغير الأدب)، يمكن أن تبدأ بتأكيد عام، ذي طابع مجازي بطبيعة الحال، هو أن كل نقطة على سطح الأرض تأثرت بكل نقطة أخرى على هذا السطح وأثرت فيها. وعند هذا المستوى يغدو من العبث أن نبحث عن العالمي منفصلًا عن المحلي أو عن هذا الأخير منفصلًا عن الأول. إنهما هنا ممتزجان في كل نقطة، وربما أمكن القول إن العالم هو مجموع هذه النقاط التي تنطوي كل نقطة منها على العالم بأسره.

ولا يفقد هذا التأكيد قوته بسبب طابعه المجازى. ذلك أن التاريخ وما قبل التاريخ يؤكد أن الأساس الواقعى «التاريخى» لهذا المجاز: الإنسان (الإنسان كما نعرفه اليوم بـ Homo Sapiens Sapiens) الذى نشأ، ربما منذ نحو ٤٠ ألف سنة، فى مكان واحد، لعله أفريقيا الجنوبية، ثم انتشر على وجه الأرض، حاملاً معه لغته الواحدة، اللغة كما نعرفها اليوم، والتى تفرعت إلى لغات ومجموعات لغوية خلال عشرات الآلاف من السنين [1]؛ وانتشار البشر والثقافات واللغات ومن خلال نماذج شتى للانتشار؛ والهجرات والحروب والفتوحات والإمبراطوريات التى حرثت وجه الأرض طوال التاريخ.

ولهذا فإن العالم ليس مجموع «تجاور» مناطقه بل هو، بالأحرى، محصلة «تفاعل» مناطقه.

غير أنه كما يؤدى التطور الفلكى إلى نشأة النجوم والكواكب والأقمار وغيرها من أجسام سماوية فى المجرات، من «قارة واحدة» وبصورة مترابطة ولكن غير متساوية، أدى التفاعل التاريخى الشامل ذاته، بحكم آلياته المعقدة، إلى نشأة الجماعات البشرية شعوبًا وقبائل وأممًا وحضارات وثقافات وإمبراطوريات بكثرة متنوعة ومتغيرة من أشكال الوجود البشرى بكل ألوان الطيف. وكانت هذه الاختلافات فى مستويات التطور والثقافة والقوة والثروة فى مختلف مناطق أو بلدان أو إمبراطوريات العالم فى التاريخ تغدو، فى كل مرة، نقاط انطلاق جديدة لتفاعلات جديدة بين البشر فى كل مكان من خلال حروب وفتوحات ومقاومات وتثاقفات جديدة. ولهذا فإن اختلاف نقاط ومناطق العالم، حتى عندما يصل هذا الاختلاف إلى الانقسام المستقطب للعالم إلى مركز الغرب أو الشمال، ومحيط الشرق أو الجنوب، لا يلغى الطابع العالمى لكل نقطة، ولا التأثير العالمى فى كل منطقة، ولا دور هذه النقطة أو المنطقة فى صنع تاريخ الكل العالمى، ولا حتى وجود المركز والمحيط فى كل مكان، فى كل نقطة على الأرض.

وفى سياق هذه العلاقة البعيدة عن البساطة، بل البالغة التعقيد، تبدو العالمية والمحلية، عند مناقشة عالمية ومحلية الأدب، وكأنهما «عالمان» أو مبدأن منفصلان: أحدهما هو الواقع المحلى لمنطقة من مناطق العالم، والثانى مكان آخر يسمى العالم.

وتغـدو القضـية بوجـه عام بحث التناقض بين المحلية التى قد تعنى الغوص فى أعماق الواقـع المحـلى الخصوصـى بـل الفـريد لمنطقة، هذا الواقع المحلى «المعيش» الذى يبدو مـنعزلًا عـن بقـية العـالم ومـنقطع الصـلة بهـا، وبين العالمية التى قد تعنى الانتشار أو أهلـية الانتشـار فـى هذا العالم الذى يبدو منفصلًا عن أجزائه أو الذى يبدو أنه «يحلق» فـوق كـل مـناطقه. ويـبدو التـناقض هـنا ماثلًـا فى صميم الغوص الرأسى الذى يسير فى عكـس اتجاه الانتشار الأفقى بحكم تناقض اتجاه الحركة، بين الغوص والانتشار، بين الغـوص فـى كـل منطقة على حدة والانتشار عبر المناطق، بين سمة الخصوصية المحلية الـتى يجلـبها الغـوص فـى المحلى المختلف عن كل محلى آخر وسمة العالمية والانتشار التى تثير مشكلة قابلية المحلى للتحول إلى العالمية، أى قابلية كل منطقة فى العالم للانفـتاح على بقية مناطقه، على مستوى الأدب والفنون والثقافة، رغم الاختلاف الذى يبدو نقيض التماثل، رغم الخصوصية التى تبدو نقيض العمومية.

وبإدخـال الكاتـب والقـارئ، أو الكاتب والقارئ والمترجم (فى حالة الترجمة)، فـى معادلـة المحلـية والعالـية يسـتوقفنا الطـابع المحـلى دومًا لهذه المعادلة. فالكاتب يكتـب فى واقع مكانى زمانى بذاته، يتسم بخصوصياته الفريدة من لغة وثقافة وأوضاع اجتماعـية تاريخـية، يكتـب فى هذا الواقع المحلى ومنه، وفى السياق الأدبى المحلى الخصوصـى ومـنه، وبتكويـنه الأدبى والفكرى ككاتب، من بيت فى ريف، أو شقة فى مديـنة، أو خـيمة فـى واحـة، فى بلد ما، فى قارة ما، فى أحد العقود أو القرون أو فى إحـدى الألفيات، بكل الخصوصيات التى ينطوى عليها كل ذلك. ولأن أساس الإنتاج فى التألـيف أو الترجمـة أو الـتلقى (فـردى) بصـورة نموذجـية، مهمـا كانـت الأوضـاع الاجتماعـية لصناعة الأدب ولآلـيات إنتاجه واستهلاكه، فإن القارئ أو المتلقى يقرأ أو يـتلقى فـى واقـع محـلى يتسم بخصوصياته كذلك. وينطبق الشىء ذاته على المترجم. إن تـداول الأدب لا يجـرى إذن بـين واقع محلى ومكان مفارق لكل مكان واسمه العالم، بل يـتم بـين كاتـب فـى واقع محلى، وقارئ فى واقع محلى آخر، عبر أو بدون مترجم فى واقـع محـلى ثالـث. وما العالمية سوى هذا الانتشار فى مناطق محلية فى مختلف أنحاء العـالم. وعسـى هذا أن يؤكد، من جديد، أن العالم مجموع أو محصلة لتفاعل كل مناطقه المحلية، وأن العالمية كامنة فى كل ما هو محلى.

وإذا كـان مـا يـبدو عـلى السطح عـند الحديـث عـن خصوصـية منطقة فى العالم بالمقارنـة مـع خصوصـيات بقـية مـناطقه هو (الاختلاف)، فإن ما ينبغى الالتفات إليه أيضًـا هـو واقـع أن هـذه المـناطق (أو «الـنقاط») جمـيعا تشترك فى عناصر توحدها مهما امتزجـت بقـوة بالخصوصيات المحلية لكل منطقة. إننا إذا إزاء اختلاف ووحدة فى آن معا.

ويتمـثل التجـلى الأول للوحـدة فـى حقـيقة أنـنا نتحدث عن مناطق العالم ليس كجغرافـيا طبيعـية بـل كبشـر يعيشـون فـيها ويكدحون ويبدعون. إننا نتحدث إذا عن الإنسـان. الإنسـان رغـم اختلاف المكان والزمان. والإنسان واحد. فالتجلى الأول لوحدة الأدب فـى العالم يتمثل إذن فى الإنسان، فى طبيعة الإنسان. ولعل من المقبول أن نوجز طبـيعة الإنسـان فـى هـذا الانفتاح المتواصل على الارتقاء والتطور والتقدم والصعود ليس كموضـوع للطبيعة بل كسيد للطبيعة، يسيطر عليها بصورة متعاظمة من خلال معرفتها بصورة متعاظمة.

ومن البديهى أن الأدب الذى يعبر عن هذه المسيرة للإنسان، عن هذه الصيرورة، عـن تجاربهـا الفريدة فى كل مكان، قابل للتداول وللاستيعاب الجمالى والفكرى فى كـل مكـان، بـين كـل البشـر، فـى تـبادل بيـنهم لطبيعـتهم الجوهـرية الواحدة، رغم اخـتلاف الـزمان والمكـان، رغـم اختلاف اللغة والثقافة واللون والعرق والدين، رغم كل اخـتلاف، أى رغـم امـتزاج، أو بالأحـرى بفضـل امـتزاج، هـذا المشـترك بـين البشـر بالخصوصية المكانية الزمانية. وهذا هو السبب فى واقع لاجدال فيه وهو أن الأدب كان طوال تاريخه عابرًا لحدود المكان والزمان، كان «مهاجرًا أبديًا» فى المكان والزمان.

وفـى سـياق وحـدة الإنسـان فـى العـالم، رغـم اختلاف شرطه فى المكان والزمان والقومـية والطـبقة والسـيطرة والخضـوع، ظـل الأدب يعـبر عـن طبيعة الإنسان بصورة مباشـرة أو غـير مباشـرة فصار الأدب الحقيقى فى أى مكان وزمان ملكاً للإنسان كله فى كـل مكان وزمان. ومن خلال تداوله واستيعابه وإعادة إنتاجه صنع الأدب بوتقة واحدة انصـهرت فـيها أسـاطير الشعوب وتجاربها والأنواع الأدبية والأشكال والأساليب التى تعبر عنها. وتبادل البشر ليس الأعمال التى تنتمى إلى النوع الأدبى فقط بل أيضا أصول

ومبادئ ومعايير تطوير وثقل النوع الأدبى ذاته. وصار الأديب ينتج من خلال استيعاب وهضم الأدب العالمى فى كل عصوره ليعرف طريقه إلى جمهوره المحلى أو الإقليمى الذى يتلقى أدبه بالمعايير العالمية لذوقه واستيعابه، وكذلك إلى الجمهور الأوسع فى بقية أنحاء العالم حيث تسود المعايير ذاتها، منظورًا إليها دومًا فى الأمد الطويل.

هل «المحلية هى الطريق إلى العالمية».

هناك إجابة شهيرة للغاية، ومعروفة فى كل مكان فى العالم، على سؤال عالمية الأدب. والإجابة المقصودة هى: «المحلية هى الطريق إلى العالمية». ولا بأس، بالتالى، بصياغة أخرى مثل: «منتهى المحلية منتهى العالمية».

ويبدو لأول وهلة أن الإجابة بسيطة للغاية: إن من ينشد العالمية عليه بالمحلية.

وما هى المحلية؟ إنها الكتابة عن الواقع المحلى المعيش لكل كاتب، لأنه يعيشه، يسبر أغواره، يحمل على كاهله همومه، يعرف تاريخه وتراث ماضيه، ويعرف حاضره بكل أبعاده، ويعرف طموحاته للمستقبل، يعرفه كجغرافيا وتاريخ، يعرفه كضمير وروح، يعرف إنسانه بكل غنى معاناته، يعرف أشخاصه الذين يحملون شخصيته أو هويته بكل ثرائها. إنه لا يعرف هذا الواقع المحلى، بل هو هذا الواقع المحلى ذاته، لأنه ابنه المبدع الذى يعيشه بكل أبعاده فى كل لحظة، ويؤهله كل شئ للكتابة عنه، للتعبير عنه، لتقييمه ونقده، لجعله يدرك قوته وضعفه، ليمنحه الوعى بنفسه جماليًا وثقافيًا وروحيًا، اجتماعيًا وفكريًا وسياسيًا. فكيف لا يكتب عن واقعه المحلى؟ بل كيف يكتب عن شئ غيره، عن شيء خارج تجربته المعيشة عن شئ غريب عن حياته ومعاناته؟!

غير أن من البديهى أن أبواب العالمية لا تنفتح تلقائيًا أمام «كل» كاتب محلى النزعة، يكتب عن واقعه المحلى المعيش. إن «المحل» يمكن أن يكون مقبرة الكاتب، كما يمكن أن يكون منطلق عالميته. و«المحل» يمكن أن يحبس بداخل نطاق زمامه ومكانه جهدًا هزيلًا لكاتب بائس، وقد ينطلق منه أدب إنسانى رفيع لكاتب عظيم لا ينقصه لاكتساب حق المواطنة فى ثقافات العالم (بصورة تاريخية) سوى مترجمين

قديرين مبدعين ينقلونه إلى تلك الثقافات. وإذا كان كل واقع محلى راسخ ينطوى بالضرورة على تجربة إنسانية ثرية وعلى ثقافة تستوعب وترشد هذه التجربة فإنه يبدو من البديهى أن الفرق بين المحلية كسجن أو مقبرة والمحلية كطريق إلى العالمية يكمن فى الفرق النوعى بين كاتب وكاتب، بين موهبة وموهبة، بين بيئة أدبية وبيئة أدبية؛ وباختصار: بين الوقوف عند «سطح» الواقع المحلى المعيش حيث الخصوصيات الظاهرية الزاهية الألوان للطابع المحلى ليس فى امتزاجها مع الحقيقة الإنسانية العميقة والحقيقة الأدبية الرفيعة بل منتزعة بعيدا عن عمق ذلك الامتزاج، وبين الغوص إلى «عمق» الواقع المحلى المعيش، الغوص إلى اللآلئ الإنسانية والدبية فى الأعماق دون أن يمحو نورها الساطع الخصوصيات الفريدة التى تنطوى عليها تلك الأعماق بكل ألوان الطيف.

وهكذا نرى المحلية التى بدت للوهلة الأولى واقعًا صلبًا تستحيل بسرعة إلى مفهوم مراوغ، ومراوغ للغاية. وسرعان ما يتضح أن الإجابة التى اعتقدنا أننا توصلنا إليها بكل سهولة، وبكل سرعة، عنوان لأسئلة لا نهاية لها.

على أن الانتقال من الواقع المحلى المعيش، الذى هو - بصورة نموذجية - قدر ونقطة انطلاق كل كاتب إلى العالمية، أى إلى كل واقع محلى آخر لكل قارئ (عبر المترجم أو بدونه) يتمثل مفتاحه فيما يبدو فى «الغوص». وهناك نوعان مختلفان لغاية ومتعارضان تمامًا من الغوص. الغوص فى الخصوصيات المحلية إلى حد الغرق فيها وهذه سمة الكاتب المحلى بامتياز، والذى عفى عليه الزمن، مهما ظن أن غوصه هذا يذهب إلى أعمق من قشرة السطح. والغوص فى أعماق «كلية» حياة الواقع المحلى (الذى لا فكاك منه وان بأشكال محورة بالغة التعقيد فى إنتاج كل كاتب، كقاعدة عامة). وهذا النوع الخير من الغوص إلى الأعماق هو المفتاح الحقيقى للعالمية، لأنه يصل فى استقصائه الفنى إلى كلية جوهر الظاهر وظاهر الجوهر، إلى العام فى الخاص والخاص فى العام، إلى الحقيقة الأدبية والأسطورية والفلسفية الكامنة فى هذا التشكل الخصوصى الفريد لحياة بشرية فى قشرتها وفى لبها، وتحت قشرتها وحول لبها.

وهذا هو السر العميق وراء حقيقة أنك تسبح فى أجواء ملحمة جلجاميش أو

الإلـيـاذة أو روائـع الأدب العـالـى فى كل العصور عندما تقرأ الرواية القصيرة «حيوانات جافـة» وهـى روايـة قصيرة بالغـة الواقعـية المحلية [٢] يصف فيها الروائى البرازيلى جراسيليا نورامـوس بإيجـاز شـديد وموضـوعية صـارمة: «أهوال حياة فابيانو، راعى بقـر، وسـينيا فيـتوريا، وطفلـيهما، وكلـب، فـى مـرتفعات السـرتون. وبصورة رائعة للغايـة، يشـرع راموس فى أنسنة هؤلاء الناس الذين جردتهم الحياة من إنسانيتهم إلى حـد أنهم ينظرون إلى أنفسهم أحيانا على أنهم أفضل قليلا من الحيوانات، ويقدمهم فى صـراعهم الخاسـر مـن أجـل الـبقاء فـى بيـئة طبيعـية واجتماعـية معادية»، كما يقول جليدسـون John Gledson[٣]، أو يعـبر فـيها: «عن الاختناق الإنسانى لراعى البقر المحكوم بالمستويات الدنيا للبقاء»، كما يقول الناقد البرازيلى أنطونيو كانديدو [٤].

وغـنى عـن البـيان أن الغـوص الحقـيقى فـى الواقـع المحـلى المعـيش لا يـتحقق بـالانطلاق المباشـر مـنه بالضـرورة. فـإلى جانـب الـروائع الأدبية التى تنطلق من تناول البيـئة المحلـية الراهـنة، المدينـية أو الريفـية أو الرعوية، هناك روائع أدبية تتناول موضـوعات مسـتمدة مـن تـراث محـلى أو أجنبى من التاريخ أو الأسطورة، غير أن هذه الـروائع لا تحقـق روعـتها إلا بمغـزاها المكانى الزمانى، بمغزاها الراهن، عند الكتابة وعـند القـراءة. إن الأديـب يجد نفسه دائمًا هنا وهناك، ولا فكاك له من الواقع المحلى حـتى عـندما يتـناول أسطورة أجنبية، ولا فكاك له من العالم، أى من خلاصة كل واقع محلى آخر، حتى عندما يتناول واقعه المحلى المعيش.

وقد فكر الأدباء الطامحون إلى العالمية فى أن يدخلوا سوقها بأعمال تتناول قضايا تلـتقى عـندها الاهـتمامات الإنسـانية فـى كـل مكان، كالحب والموت والحرية والغيرة والكـبرياء والشـبق والحسـد والانـتقام وغيرها، بعيدًا عن الواقع المحلى، وقد يفكرون عـلى النقـيض فـى الذهـاب إلى تلـك السـوق بالخصوصـيات الفـريدة لواقعهـم المحـلى باعتـبارها مـيزة نسـبية تذهـب إلى كـل مكـان فـلا تجـد سـلعة مماثلـة لهـا بـبداهة خصوصيتها. غـير أن من يخططون للعالمية فى صميم مشروع كتابتهم قد لا يفوزون أبدا بمـا يفـوز بـه الكاتـب الأصـيل الـذى يخـرج دائما من غوصه فى الكون وفى العالم وفى واقعـه المحـلى بلآلئ فريدة تملك الميزة النسبية والمطلقة وتملك السحر والجمال وتملك

الحقيقة الإنسانية والحقيقة الأدبية فى كيمياء سحرية ساحرة لا تعرف من أسرارها أين ينتهى المحلى ولا أين يبدأ العالمى.

والحقيقة أن النظر إلى الخصوصيات المحلية على أنها ميزة نسبية فى التبادل الأدبى بين مختلف مناطق العالم يمكن أن يقود إلى مفهوم فظ وفقير ومغلوط عن الطابع المحلى للأدب. وصحيح أن المستهلكين فى سوق الأدب لا يطلبون فقط مرآة يرون فيها نفس وجوههم بل يطلبون أيضا صندوق الدنيا الذى يرون فيه كل طابع محلى آخر للحقيقة الإنسانية العامة. غير أن الطابع المحلى ليس ديكورا خارجيا سياحيا ينبغى أن نزين به عرضنا من الإنتاج الأدبى ليزيد، بذلك، الطلب عليه فى مناطق العالم الأخرى. إن الطابع المحلى هو بالأحرى المغزى (أو الشكل أو التكوين) المكانى الزمانى للحقيقة الأدبية. وكما أن اللغة لا توجد إلا فى شكل لهجات المناطق الجغرافية لانتشارها، وكما أن العالم ذاته لا يوجد إلا فى شكل مناطقه، وكما أن العالم لا يوجد إلا فى شكل الخاص، فان الأدب لا يوجد إلا فى شكل أعماله ذات الطابع المحلى، أى ذات المغزى الراهن لواقع وأسطورة حياة الإنسان.

ولهذا يتحقق الطابع المحلى فى وجود، كما فى غياب، تفاصيل المظاهر المحلية لعمل أدبى. لأن الطابع المحلى لا يكمن فى هذه التفاصيل للمظاهر المحلية بل يفسر تشكل الحقيقة الأدبية والإنسانية على هذه الصورة المكانية الزمانية الخصوصية، فالطابع المحلى لا فكاك منه مهما تجرد العمل الأدبى من تفاصيل خصوصيات البيئة المحلية لأن الطابع المحلى ليس سوى الحقيقة العامة فى الشكل الوحيد لوجودها الفعلى، وليس سوى الزاوية التى تتم منها نظرة إلى العالم، هذه النظرة التى تتم دومًا من زاوية ما.

وفى مقاله الهام المعنون «الكاتب الأرجنتينى والتراث»، يرى بورخيس أن المشكلة التى تزعم النظرة السائدة فى الأرجنتين آنذاك (١٩٣٢) وجودها فى هذه العلاقة مشكلة كاذبة ولا وجود لها أصلًا. ويرى بورخيس أن من السخف أن ننكر على راسين Racine حقه فى أن يحمل لقب شاعر فرنسا بسبب الثيمات الرومانية والإغريقية التى كرس لها شعره، كما يرى أن من السخف أن نفكر فى تقييد شكسبير

بالثيمات الإنجليزية بدلاً من الثيمة الاسكندنافية مثل هاملت أو الاسكتلندية مثل ماكبث. ويرى، فيما يتعلق بإنتاجه الخاص، أن الطابع المحلى لبونيوس آيرس تحقق فى قصته المتأخرة «الموت والبوصلة» التى لم يسع فيها إلى تحقيقه وليس فى كتبه القديمة، المنسية والجديرة بالنسيان فى رأيه الشخصى، التى كانت تغص بعناصر وتفاصيل وألفاظ الطابع المحلى لمدينته. ومن الطريف أن بورخيس يدعم رأيه بفكرة يستمدها من كتاب «انهيار وسقوط الإمبراطورية الرومانية»، حيث يلاحظ جيبون أنه لم يرد ذكر للجمل فى الكتاب العربى الصميم، أى فى القرآن. ويرى بورخيس أن هذا الغياب للجمل كاف لإثبات أصالة القرآن، بعكس السائح أو القومى العربى الذى يحتاج إلى قافلة من الجمال فى كل صفحة لإظهار الطابع المحلى العربى كما يقول[٥]. والحقيقة أن ملاحظة جيبون ضللت بورخيس، فالقرآن لا يخلو، كما يزعم، من الجمل. فقد ورد لفظ «الجمل» وهو الكبير من الإبل والحبل الغليظ وبهما فسرت الآية ٤٠ من سورة الأعراف، كما وردت ألفاظ «جمالة» (جمع جمل)، والإبل (وهى الجمال ولا واحد لها من لفظها)، «والناقة» (الأنثى من الإبل والمراد بها ناقة صالح)، و«البعير» (وهو ما يصلح للركوب والحمل من الدواب، كالجمل والناقة)، و«الأنعام» (جمع: نعم، ومنها الإبل)، فى عشرات الآيات [٦].

ومن الجلى، إذن، أن ملاحظة جيبون التى ضللت بورخيس خاطئة ولا أساس لها، غير أن ما أراد بورخيس إثباته عن الأدب يظل قائمًا وصحيحًا: إن من يكتب فى مصر الآن مثلاً لن يكتب عملاً أدبيًا جديرًا بهذا الاسم، ولن يضيف شيئًا حقيقيًا إلى الأعمال التى تناولت هذه الأسطورة بالمعالجة الفنية من قبل، إن لم يحمل عمله قيمة يمكن وصفها بالطابع المحلى أو بالمغزى الراهن، المكانى الزمانى، إن لم يضف إلى الأسطورة والأعمال التى قامت عليها فى الماضى، الحقيقة الجوهرية الفريدة للحظة الراهنة فى مصر، مثلاً، دون أن يكون بحاجة، بالضرورة، إلى ذكر مصر، أو إلى الإشارة إلى بعض تفاصيل عناصر ومظاهر ومشاهد طابعها المحلى الراهن.

إشارات

١. Collin Renfrew, Archaeology & Language: The Puzzle of Ando - European Origines, Tonathan Cape Ltd, London, 1988, PP274-276.

٢. حـيوانات جافـة (روايـة)، غراسيليانوراموس، ترجمة صالح علماني، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١.

٣. Modern Latin American Fiction: A survey, Edited by John King, Faber and Faber, London, 1987, P32.

٤. أدب أمـريكا اللاتينـية – قضـايا ومشـكلات (القسـم الـثاني)، مؤلف جماعي، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، صفحة ٢١٣.

٥. Jorge Luis Borges, Labyrinths, Selected Stories & Other Writings, New Directions Publishing Corporation, First Published in 1964, PP177-182.

٦. راجـع الألفـاظ المعنـية فـي معجم ألفاظ القرآن الكريم، الصادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الجزء الأول ١٩٨٩، الجزء الثاني ١٩٩٠.

وجهة نظر من الجامعة الغربية

روبن اوستل

لسنا فى حاجة، على مستوى القيمة الفنية والأدبية، إلى إهدار الوقت فى مناقشة ما إذا كان الأدب العربى يمتلك أو لا يمتلك قيمة عالمية.

من الواضح أنه يمتلك هذه القيمة، ومدرسو الأدب العربى واللغة العربية فى الجامعات الغربية هم من بين القلائل الذين يدركون هذه القيمة، على حد سواء، فى فجر الأدب العربى فى شعر ما قبل الإسلام، وعند عمالقة العصر الذهبى فى الفترة العباسية، وصولاً إلى الأدباء الذين ساهموا فى نهضة وتطوير الأدب العربى منذ القرن الماضى.

لقد درسناهم ودرَّسناهم، ونحن نعرف قيمتهم العالمية، غير أن المشكلة هى فى السؤال التالى: من غيرنا، خارج العالم العربى، يعرف ذلك؟

عملياً، أستطيع أن أقول أن الأدب العربى ليس بأى معنى من المعانى ظاهرة أدبية ذات تأثير عالى، على المستوى الفعلى.

لماذا أؤكد ذلك؟ ببساطة شديدة لأن الأدب العربى لم يدخل الحوار العام للنقد الأدبى على المستوى العالى مثلما حدث، على سبيل المثال، مع أدب أميركا اللاتينية.

الأسبوع الماضى، فى جريدة الفايناشل تايمز، اختار عدد من الصحفيين «كتاب القرن» فكان رواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع» وهؤلاء هم كتاب فى الاقتصاد! هذه هى العالمية! ما من عمل فى الأدب العربى حتى الآن استطاع أن يصل إلى هذا البعد، على الرغم من أمواج الترجمة إلى الفرنسية والإنجليزية منذ القرن الثامن عشر، بل قبل ذلك، وعلى الرغم من الكتاب الأوروبيين الكبار الذين سحرهم العالم العربى وآدابه مثل جوتة وجيرار دو نيرفال وكثيرين غيرهم.

بالطبع كان أمراً مفرحاً فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب، ولكن مع هذا بقى الأدب العربى محدوداً وليس جزءاً من الحوار النقدى العام. إن زملائى الذين

يعملـون فى الألمانية والفرنسية والإيطالية والأسبانية غير مطلعين على الأدب العربى، وأيضـاً زملائـى فـى الأدب الإنجلـيزى غـير مطلعـين علـيه. وبمعان كثيرة، فإن هؤلاء الزملاء الإنجليز هم المفتاح إلى العالمية فيما يتعلق بالأدب العربى.

وهنا نسأل: ما هو السبب فى ذلك؟

١- هـل اخترنـا، نحن فى الجامعات الغربية، العمل على نصوص من الدرجة الثانية وليست ذات مستوى رفيع؟ عموماً أقول: لا أعتقد ذلك. إن النصوص التى اختارها معظمنا هى من أعلى المستويات وتنطوى على قيمة عالمية.

٢- مـاذا عـن الترجمـة؟ نحـن لدينا الآن نصوص كثيرة مترجمة، ولكن هل يكفى هذا لـمنح الأدب العـربى الـبعد العـالمى الفعلى الذى نتوق إليه؟ لا هذا ليس كافياً لسوء الحـظ. لدينا فعلاً ترجمات ممتازة لكن هذا ليس كافياً. العديد من هذه الترجمات قـام بهـا أسـاتذة الجامعـة، لكـن مهما كانت الترجمة ممتازة فإن مجرد وجودها ليس كافياً. أشياء أخرى يجب أن تحدث.

فى هذا السياق من المهم الأخذ بعين الاعتبار الإرث اللغوى للمستعمر:

١- بسـبب الاسـتخدام الواسع للغة الإنجليزية فى جنوب آسيا – فى الهند وباكستان – فـإن مقـدارا هامـاً مـن النصـوص الأدبـية تـتم كتابته باللغة الإنجليزية، وهذه النصوص يتم تداولها خارج الهند وباكستان.

٢- بالطـبع أفضـل مـثل معـروف لهـذه الظاهـرة هـو الكُتاب العرب فى شمال أفريقيا الذيـن يكتـبون بالفرنسـية: محمد ديب، مولود فرعون، طاهر بن جلون وغيرهم. إن أعمـالهم، لأنـها مكتوبة بالفرنسية، يتم تداولها بالتأكيد خارج المغرب وخارج فرنسا ذاتها.

هنا تسترعى الانتباه حالة رشيد بو جدرة وخاصة روايته ليليات امرأة – أرق الصادرة فى العام ١٩٨٤.

لقد أصدر بو جدرة نسخة فرنسية من هذه الرواية. إنها ليست ترجمة بمعنى الكـلمة، وإذا تفحصـنا هذيـن النصـين سوف نجد أكثر من ١٣٠ نقطة يختلف فـيها النصـان اخـتلافاً جذريـاً. مـن الواضـح أن لـبو جـدرة نوعين من القراء:

فرنسى وعربى وكلاهما يختلف عن الآخر.

فى رأيى أن أهم كاتب عربى فى الجزائر هو الطاهر وطار الذى تمت قراءة وتقدير كتابيه اللاز والزلزال فى أنحاء العالم العربى.

لقد ترجم هذان العملان إلى اللغة الفرنسية، غير أن الجمهور الفرنسى لا يرى أن الطاهر وطار هو أهم روائى عربى من الجزائر. بالنسبة إليهم إنه رشيد بوجدرة لأنه كتب بالفرنسية، وهم يعرفون أنه يكتب بالعربية، وهو بالنسبة إليهم أهم روائى عربى من شمال أفريقيا، على الرغم من أنهم لايقرأون أعماله بالعربية.

٣- منذ بعض الوقت بدأ كُتَّاب من أصول هندية وباكستانية يكتبون باللغة الإنجليزية: سلمان رشدى، جنيف قريشى، ودخلت أعمالهم بالتأكيد مجال العالمية. إن أهداف سويف هى المعادل العربى الوحيد وروايتها الأخيرة كانت على القائمة الصغيرة لجائزة بوكر.

هل نحن مجبرون، إذن، على أن نستنتج أن العمل الأدبى، فى عصر الشمولية، يجب أن تتم كتابته بالإنجليزية أو الفرنسية لكى يستطيع الوصول إلى مجال العالمية؟ إن هذه ليست الحال مع ماركيز، مع لوركا، أو كفافى. ومن هذا المنطلق أنا لا أقبل أن تكون هذه هى الحال مع أى كاتب عربى. ولا أتفق مع كاتبة المقالة التى ظهرت فى التايمز ليتيرارى سبلمينت فى السنة الماضية: لقد اقترحت هذه الكاتبة أن الروائيين العرب يكتبون الروايات فقط ليكون من الممكن ترجمتها. من الواضح أنها لم تقرأ رامة والتنين لإدوار الخراط.

إذن ما هو الحل؟

١- الترجمات:

نعم بالطبع نحتاج إليها، تماماً مثل بروست وكفافى ولوركا، ولكننا يجب ألا نخدع أنفسنا ونظن أن الترجمات كافية فى حد ذاتها. لقد فشلنا حتى الآن، نحن فى الجامعات الغربية، فى جذب زملائنا فى اللغة الإنجليزية وفى اللغات الأخرى إلى الأدب العربى بشكل فعال.

٢- الارتباط الفعال:

يجب علينا أن نذهب إلى ما وراء الترجمات وأن نأخذ الأدب العربى إلى الأدب العالمى عبر الطرق الأكثر عملية، وبالطرق التالية:

(أ) يوجد بين المتخصصين بالعربية فى الجامعات الغربية الكثير من النماذج التذكارية، نحن مازلنا فى حاجة إلى مجهودات فريق حقيقية بين الزملاء والكتاب العرب من ناحية، وبيننا نحن المختصين بالعربية فى الجامعات الغربية.

(ب) إنه أمر متوقف علينا نحن المختصين بالعربية أن نجذب الدارسين والكتاب فى الإنجليزية وفى الآداب الأخرى إلى العربية، إنهم لن يفعلوا هذا من تلقاء أنفسهم. يجب علينا أن نعرفهم على كنوز الأدب العربى. فى آخر الأمر نحن الذين نعرف هذا الأدب، خارج العالم العربى.

٣- يجب علينا أن نجعل أفضل الكتاب العرب على اتصال مع الكتاب الإنجليز ومع الكتاب والنقاد فى اللغات الأخرى. نحن نفعل ذلك بسرور شديد، ونحن بذلك ندين إلى الأدب العربى الذى ساندنا فى كل أنحاء حياتنا المهنية.

وعلى الرغم من أننا لم ننجح حتى الآن فى خلق جميع الشروط التى معها يستطيع الأدب العربى أن يصل إلى العالمية، إلا إنه توجد، مع ذلك أساسيات ممتازة للتقدم:

فى نهاية القرن العشرين لدينا ترجمات ومراكز لدراسة الأدب العربى والمقارن. وهناك اهتمام كامن وعلى وشك أن ينهض بين مختلف جماهير القراء.

دعونا نمد، ونحن على أبواب القرن العشرين، الجسور بين الأدب العربى والعالمية بشكل فعال. إن الأدب العربى يستحق هذا. إن هذا هو أقل ما ندين به، نحن فى الجامعات الغربية، للأدب العربى.

جدلية التشابه والاختلاف:
مكانة الأدب العربى فى السياق العالمى

روجر آلن

يـا زمـيلاتى وزملائـى فى الدراسات الأدبية أريد فى البداية أن أعبر عن شكرى الجـزيل للأسـتاذ جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة على دعوته لحضور هذا المؤتمر.

الشـكر الجـزيل هـذا لـيس مـن باب التأدب فحسب، بل لأننى أيضاً أدرك تماماً أهمـية موضـوع هـذا المؤتمـر بالنسـبة لـلمفكرين فـى مصـر والعـالم العربى عامة ولهذا أتشـرف كمتخصـص يشـتغل خـارج المـنطقة نفسها بالاشتراك فى فعاليات هذا المؤتمر. وعسـى أن يكـون حضورى وحضور زملائى وزميلاتى الأجانب أبرز مثل لروح التبادل، وللعالمـية الثقافية والفكرية التى تسمح للمفكرين العرب، فى نفس الوقت، بأن ينظروا إلى أدوارهـم الاجتماعـية فـى سياق عـالمى أوسع ويسمح للمتخصصين الزوار المستعربين بأن يعلّقوا على نفس الأوضاع الثقافية والفكرية من خلال عدسات مختلفة.

نحـن نعـيش فـترة زمنـية نواجه فيها ضغط المعاصرة فنتمتع، إذا صح استعمال هـذا التعـبير فـى مـثل هـذا السـياق، بسهولة الاتصالات على المستوى العالمى وبسرعة السـفر بـين قارة وأخرى. وفى ميادين عديدة، منها الاقتصاد والأسواق المالية، والعولمة واقـع حـى موجـود ويشـغل المتخصصـون بها أربعاً وعشرين ساعة من كل يوم، وبطريق الكمبـيوتر (الحاسـوب) وشـبكة الإنترنت نتمكن من الحصول على كميات غير معقولة مـن المعلومات ومن الاتصال بعضنا ببعض على مسافات عظيمة فى ثوان قليلة. أما ميدان الإعـلام بوجـه الخصـوص فوصـلنا فـى عصـرنا هـذا إلى مرحلة نتمكن فيها من مشاهدة أخـبار تليفزيونـية كـل يـوم بوسـاطة شبكة الإنترنت والأقمار الفضائية فى اليوم الذى حدثـت فـيه، نحـن نعـيش فعلاً فى عصر تصبح فيه أخبار الأمس تاريخاً ينسى أكثره بسـهولة وبسـرعة مدهشـة. وقـد أدى هـذا الوضع الإعلامى إلى إنشاء بعض التخصصات

الجديـدة وحتى الخطيرة، منها ازدياد مرموق فى حرفة الـ spin - doctors (دكاترة الـدوران اللولبى) الذين يتقنون بكل شطارتهم استغلال الأوضاع السياسية والاجتماعية الراهـنة لأغـراض رؤسـائهم أو شـركاتهم بـتقديم إعلانات سياسية أو تجارية مهمة أو تأجيلها حتى ينشئوا الأخبار أو يلغوها.

ولكـن مـن المعلـوم وحـتى المنتظر أن لهذه التطورات الحديثة والمستمرة — والتى يجـب الاعتراف بها — والحتمية ثمناً عالياً فى كثير من الميادين. على المستوى العالمى مـثلاً تفـرق هـذه الـتطورات بـلا رحمـة الـبلدان الغنية بالتكنولوجيا عن الفقيرة إليها وتفرق كذلك بين الطبقات الاجتماعية داخل كل وطن وحضارة عالمية .. مثلاً يكون توفر هـذه التكنولوجـيا للميسورين فى الحضارات الغربية سبباً من أهم الأسباب فى توسيع الفجوة الموجودة فى ميدان التعليم الابتدائى والثانوى على كل المستويات أما فى ميداننا الأدبـى فقـد أدت هـذه التطورات كذلك إلى عدة مشاكل يجب علينا أن نأخذها بالاعتبار بجانـب المحاسـن المعـروفة المـتعلقة بـتوفر كـل هـذه التسـهيلات المعاصـرة. فطمـوح الحضـارات المـتقدمة تكنولوجـياً إلى العولمة اتجاه يبحث بوجه دائم عن عناصر التشابه فـى المـيادين الـتى تفضـل العمـل فـيها. فى عالم الكمبيوتر مثلاً نلاحظ سيطرة البرامج الأساسية المكتوب أكثرها باللغة الإنكليزية.

وإن كانـت اللغــة الإنكلـيزية فـى طـريقها السـريعة إلى مكانــة اللغــة العالمـية الرئيسـية قـبل رواج الكمبيوتر فقد وصلت الآن وبدون شك إلى هذه المكانة ونلاحظ مثلاً ازديـاداً مـرموقاً فـى دراسـة اللغــة الإنكلـيزية فـى الـبلدان المغربـية وفى نفس الوقت انخفاضـاً خطـيراً فـى دراسـة اللغــة الفرنسـية عـلى المستوى العالمى. وإذا كانت العولمة اتجاهـاً يفضـل البحث عن التشابهات فإنها تواجه الاختلافات وكأنها نوع من الحقائق لابـد مـن الـتعامل معهـا ولـو على رغم منها. ومن بين المسائل الأخرى التى لا يسمح لى الوقـت ببحـثها الـيوم تفضـيل الجـيل الجديد من شبابنا للأوساط البصرية على النصية القرائية واستغراب أكثرهم لفكرة القراءة كنوع من اللذة والتسلية فى أوقات الفراغ، فما هو مستقبل الكتاب – يا ترى – فى عالم سيفضل أكثر سكانه الحصول على وسائل العلم والتسلية بالطرق البصرية وما مكانة شيء اسمه الأدب فى مثل هذا السياق الاجتماعى؟

على هذا المستوى العالمى الذى يتطور بسرعة مدهشة فعلاً يمكننا بل من الواجب علينا أن نبحث تأثير هذه الحركات على الأدب وفى نفس الوقت دور الأدب ومكانته فى الحضارات والمجتمعات العالمية وبوجه الخصوص دور الأدب العربى (بكل تنوعاته المحلية والقطرية) على المستوى الدولى وفى السياق العالمى. ومن حسن حظنا أن دوراً من أهم أدوار الأدب ليس مقاومة مثل هذه التيارات فحسب بل التعبير عن عناصر الاختلاف والإشارة إليها. وإذا وافقنا آراء النقاد الروس المعروفين بالشكليين فعرّفنا الأدب ليس باختلاف لغة تعبيره فحسب بل بصعوبة هذه اللغة أيضاً.

وداخل هذه الجدلية المستمرة بين عناصر التشابه والاختلاف سأبحث مكانة الأدب العربى أولاً بالإشارة إلى بعض الأمثلة المشتقة من نصوص متوفرة داخل الحضارة الأوروبية والأمريكية التى أبحث وأدرس فيها. فإذا أراد مدرس أو أستاذ غير متخصص فى الأدب العربى اختيار بعض النصوص من التراث للإدماج فى مواد منهج جامعى موضوعه الأدب العالمى فمن المفروض أن يبحث عنها أولاً فى مجموعة من مجموعات الأدب العالمى أو الأدب المقارن فى الترجمة. وهنا نواجه بوجه مباشر كثيراً من المشاكل المتعلقة بالبحث عن الميزان بين عناصر التشابه والاختلاف، ونواجه كذلك (ولسوء الحظ) بعض النتائج غير المرغوب فيها لفشل المبادئ المستعملة فيما يخص الأدب العربى). وفى أكثر الحالات يمثل تراث الأدب العربى ثلاثة نصوص: أولاً وهو من المنتظر سورة من سور القرآن الكريم (الذى من المعلوم أنه من أكثر النصوص عالمياً). أما الثانى فهو دائماً عبارة عن حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، أما الثالث فهو (نتيجة لجائزة نوبل فى ١٩٨٨) قطعة من ثلاثية محفوظ (ومن الأرجح أنه عبارة عن الوصف المعروف لحادثة أمينة فى رحلتها إلى مسجد الحسين). ومما نلاحظ هنا أن أكثر القراء للأدب العربى المترجم فى الغرب (طبعاً إلا المتخصصين فى الدراسات الأدبية) لا يقرأون أبداً أكثر الأنواع الأدبية العربية الأصيلة المكتوبة باللغة الفصحى، مثلاً القصائد وكل أنواعها التحتية أو الرسالة أو المقامة وثانياً أن نصاً من النصين الأدبيين المذكورين أعلاه - ألف ليلة وليلة - ليست لها عضوية فى نادى الأدب عند أكثر مؤرخى التراث العربى. وهنا نواجه بعض إشكاليات اللغة العربية والقيم المتعلقة

بمستوياتها العديدة المتنوعة التى سأبحث بعض تفصيلها عن قريب ولكن قبل ذلك سأتكلم قليلاً عن عناصر التشابه والاختلاف فى سياق تركز المهتمين بجمع النصوص الأدبية للإدماج فى مثل هذه المجموعات الغربية على ألف ليلة وليلة وثلاثية محفوظ.

وكما أشرت إليه فى دراسة منشورة سابقاً كان اختيار لجنة نوبل للأستاذ نجيب محفوظ كفائز للجائزة فى عام ١٩٨٨ واختيار نص الثلاثية لذكر خاص فى إعلان الجائزة وللإدماج فى مجموعات الأدب العالمى فيما بعد، رمزاً حياً لعنصر التشابه بين الحضارات المختلفة وبين الأنواع الأدبية العالمية وأشارت لجنة نوبل فى إعلانها إلى عناصر التشابه هذه وهم يقارنون ثلاثية محفوظ بروايات كلاسيكية أوروبية لكل من ديكنز وزولا وبالزاك (ويجب علينا هنا أن نضيف إلى القائمة اسم جالسوورذى ككاتب سلسلة روايات عن عائلة واحدة). ولكن فى هذا المجال لابد من الإشارة إلى نقطة مهمة جداً وهى أن أعضاء لجنة نوبل لا يقرأون النصوص العربية وقرأوا نص الثلاثية فى ترجمتها الجديدة آنذاك إلى اللغة الفرنسية وبسبب ذلك فاتتهم فرصة اللقاء (أو عسى أن نقول لزوم اللقاء) بعنصر من أهم عناصر الاختلاف الثقافى وهو طبعاً لغة التعبير، يعنى العربية بكل تعقداتها اللغوية المتعلقة بالخلافات المستمرة فى ما يخص مثلاً مشاكل واقعية الحوار فى الأنواع المسرحية والقصصية والاختيار بين مستوى الفصحى والعامية. وفى سياقنا العالمى وبعد فوز محفوظ بجائزة نوبل تجد الرواية نفسها عند مفترق طرق تواجه سؤالاً بسيطاً ومعقداً فى نفس الوقت: ما هو دور الخصوصية وأهميتها فى عالم يعتمد أكثر مصادر المعلومات والنشر العالمية فيه على وجود عناصر التشابه أو على إنشائها؟ وإن لم أحاول الرد على هذا السؤال المطروح هنا فمن الممكن على الأقل أن أذكر بعض المشاكل المتعلقة به وهذا بالإشارة إلى دراستى المنشورة سابقاً اقتبست فيها تعليق الروائى الأمريكى المشهور جون أبديك الذى عبر فى مقال نقدى موضوعه رواية عبد الرحمن منيف "مدن الملح" عن أسفه الشديد لأن منيف لا يتقن كتابة الرواية الغربية "كما نعرفها نحن". وفى مجال أى بحث لموضوع العالمية وأبعادها المتنوعة يمكن بل يجب علينا أن نسأل: من هم هؤلاء "النحن" الذين يسيطرون على أنواع الرواية كذلك؟

من المعلوم أن نجيب محفوظ كان من أول الروائيين العرب الذين قاموا بمشروع البحث عن اتجاهات جديدة للرواية العربية فى الفترة التى تلت تأسيسه لها بنشر الثلاثية ومن المؤلفات التى حاول بها البحث عن طرق مختلفة بإحياء بعض العناصر الأصيلة من التراث الأدبى رواية "ليالى ألف ليلة" (١٩٨٢) وما يثير اهتمامى هنا أن النصوص المترجمة لهذه الرواية لم تلاق شعبية مماثلة لشعبية الثلاثية عند القراء فى المجتمعات الغربية حتى وإن استعمل المترجمون والناشرون كل الوسائل المتوفرة فى استغلال العنوان المشهور المثير ومن المفروض أن فكرة عالم ألف ليلة وليلة بكل تداعياتها الثقافية الخاطئة وإن جذبتهم إلى شراء نسخة من الرواية المترجمة فكشفت دقة تحليل المؤلف لأساليب السيادة والسيطرة السياسية وإحياءه لبعض أنواع السرد الأكثر أصالة، كشفت عن عدد من الاختلافات الثقافية لم يرد أكثر القراء الغربيين مواجهتها فهنا فاز عنصر الاختلاف وفكرة الخصوصية على البحث عن التشابه فى المجال الأكثر عالمياً. ومن هنا يمكن التنقل بوجه طبيعى إلى مثل آخر لنوع المواجهة الثقافية هذا بل إنها من أشهر الأمثلة لهذه الظاهرة وهذا بمقارنة قبول ترجمة رواية الأستاذ نجيب محفوظ هذه بقبول مصدره الثقافى – ألف ليلة وليلة – التى بدأ جلان مشروع نشر ترجمة لها عام ١٧٠٣.. ومن الواجب هنا أن أذكر دراسة الزميل محسن الموسوى القيمة لظاهرة قبول ترجمة جلان والنصوص الأوروبية الأخرى المترجمة من نصه الفرنسى من قبل القراء الأوروبيين. ومن المعلوم أن الأوضاع الثقافية فى القرن الثامن عشر الميلادى والعلاقات بين الحضارات والمناطق العالمية كانت تختلف كل الاختلاف وسوف لا أبحث هنا كل أبعادها ولكن فى عصر كانت الحضارات الأوروبية والعربية فيه لا تعرف إلا قليلاً جداً عن بعض، فى عصر قبل النهضة والمبادرات المستعمرة الأوروبية فى القرن التاسع عشر أصدر جلان مجلدات ترجمته لألف ليلة وليلة فأصبحت بوجه فورى من أهم حوادث العصر الثقافية وعلى كل مستويات المجتمع وفى كل الميادين الفنية فنرى هنا عدة مجتمعات أوروبية تستقبل بصدر رحب فكرة الاختلافات بدون تردد، وفى عدة ميادين اجتماعية وثقافية وأدبية، منها اللغة والأسلوب وأنواع القصص والعادات، ومن المعلوم كذلك أن ألف ليلة وليلة كان لها تأثير

واسع وعميق على المثقفين الأوروبيين فى إبداعهم وبوجه الخصوص فى مجالات الأدب والموسيقى والنقش، وإن كان لا بد من أن نعترف ببعض النتائج السيئة التى نتجت عن توفر نصوص ألف ليلة وليلة فى أوروبا وبمواقف الأوروبيين الثقافية السلبية التى تلت انتشار فكرة وجود هذه الشرق الخيالى الساحر الفاتن — ومن المعلوم أن هذه هى تيمة من أهم تيمات رواية الطيب صالح المشهورة، موسم الهجرة على الشمال، فما يهمنى هنا هو قبول الغرب المتحمس لفكرة الاختلاف الثقافى أثناء تلك الفترة وطبيعة التحولات فى مجال المواقف الثقافية التى نتجت عن التطورات السياسية والاجتماعية على المستوى العالمى وما كان وسيكون عليه دور التكنولوجيا فى تشجيع هذه التطورات وحتى فى تشديد أثرها.

حاولت فى هذه الورقة القصيرة أن أطرح عدداً من الأسئلة الثقافية المعقدة غاية التعقد، أسئلة تهمنى كثيراً كباحث غربى لتراث العرب الأدبى (هذا هو عنوان كتابى المنشور فى عام ١٩٩٨). وإن لم أحظ بأجوبة على هذه الأسئلة المطروحة فاسمحوا لى بالإشارة فقط إلى بعض الميادين العلمية والعملية التى لاقيت وألاقى فيها شخصياً أهم الإشكاليات. وبدون أى شك أهم هذه الميادين هو اللغة العربية نفسها والحاجة الماسة إلى الاعتراف بتعقدها كلغة مزدوجة (diglossic) على المستوى المحلى —أى مستويات الفصحى والعامية العديدة، تلك التى كتب عنها بامتياز زميلى الأستاذ السعيد بدوى فى دراسته المشهورة للموضوع – وعلى مستوى أكثر دولياً أن نعترف بتعددية الوضع اللغوى وتمازجها (metissage) – فى البلدان المغربية مثلاً.

وفى الختام أعود إلى البداية، أى إشكاليات المعاصرة ودور التكنولوجيا فى حياة الإنسان عامة وفى ميدان الثقافة بوجه الخصوص. وما يهمنى كثيراً فى عصرنا هذا (وأنا أدرّس الأدب العالمى والمقارن فى جامعة أمريكية) هو التغيرات الهامة جداً فى عالم الكتاب نفسه وفى توفر الكتب وفى تسعيرها. وكما ذكرت أعلاه يتوفر الآن لجمهور القراء وللباحثين على شبكة الإنترنت معلومات ومقالات وكتب ومناهج جامعية وحتى إرشادات طبية، إلى اخر الأمر، وبسبب هذه التيارات وكل المشاكل المتعلقة بإنتاج الكتب وتسعيرها وتكاليف تخزينها أتوقع فى وقت غير بعيد وعلى

رغم منى أرجحية عودة الكتاب إلى مكتبات الخواص التى خرج منها قبل وقت ليس بطويل جداً ونتيجة للتطورات فى ميدان نفس التكنولوجيا التى سترده الآن إلى مكانته التقليدية بسبب ثمنه الغالى جداً بالنسبة للمصادر الأخرى الأرخص والأكثر توفراً، وإذ أشار الأستاذ الأمريكى المعروف والتر أونج فى كتابه عن الشفهية والكتابة إلى تأثير التطورات فى مجال الطباعة على تاريخ نوع الرواية فماذا يمكن القول (أو الحدس) فى إمكانات الرواية وأنواع أدبية أخرى معروفة وغير معروفة ستستغل الفرص المتوفرة على الشبكات الكمبيوترية فى عصر جديد سيكون قد تغير فيه دور الكتاب التقليدى على الأقل؟ هذا يا زميلاتى وزملائى سؤال مفتوح حقاً وسلام عليكم..

تأثر شعراء الترك باللغة العربية

زينب أبو سنة

كان تأثرُ الترك بالعربية والفارسية نتيجةً منطقيةً لفقر هذا الأدب من جهةٍ، ولوجود ثقافةٍ وأدب فارسى عظيم، وارتباط القرآن الكريم والعلوم الدينية بالعربية من جهةٍ أخرى. ظل الأدب التركى تحت تأثير هذين الأدبين الشامخين العربى والفارسى ابتداءً من القرن العاشر الميلادى حتى منتصف القرن التاسع عشر أى حتى صدور فرمان التنظيمات عام (١٨٣٩) الذى يعد أول تنظيم قانونى حديث فى حياة الدولة العثمانية، وكان الهدف من إصداره إجراء الإصلاحات فى الدولة العثمانية إلحاقاً بركب الحضارة الأوربية، وكان لابد أن تنعكس المفاهيم التى أتى بها فرمان التنظيمات على الحياة الأدبية والثقافية فى الدولة العثمانية فكان ميلاد أدب التنظيمات.

وإذا عدنا إلى القرن الخامس عشر وجدنا لدى أدباء الترك ما يمكن أن نطلق عليه التفاخر اللغوى المتمثل فى استبدال الكلمات التركية بنظيرتها العربية أو الفارسية. وحتى نهاية القرن التاسع عشر فإن شعراء الديوان - كانوا مولعين بالتفاخر اللغوى بشكل كبير فى الشعر، وباستخدام الألفاظ المستعارة من الفارسية والعربية وكانوا يتجنبون الألفاظ التركية، ما لم ترغمهم على ذلك القافية والوزن، فالشعراء العثمانيون لم يفعلوا شيئاً سوى تقليد شعراء إيران وشعراء إيران أيضاً قلدوا شعراء العرب.

إن كلامنا هذا لا يعنى أن شعراء الترك المحدثين لم يتأثروا بالعربية بل ظل التأثر بها موجوداً لعشرات السنين، وكان الأمر يتفاوت من شاعر إلى آخر، ويرتبط بمدى قناعة الشاعر أو الأديب بقضية تبسيط اللغة أى تخليص اللغة التركية من الشوائب، والمقصود بها التخلص من اللغتين العربية والفارسية.

ونود الإشارة إلى نقطة هامةٍ وهى أن الألفاظ العربية التى دخلت التركية إنما دخلتها عن طريق الفارسية التى كانت مفعمة بالألفاظ العربية، فتأثر التركية بالعربية جاء عبر وسيط آخر.

لقد تلقت التركية من الألفاظ والتراكيب العربية ما يوهم القارئ العربى أنه إنما يقرأ أو يسمع كلاماً عربياً يتضمن بضعة ألفاظ لا يعرف معناها، وإذا أردنا الدقة قلنا إن العربية وجدت إلى لغة الأدب سبيلاً أوسع من سبيلها إلى لغة الحديث؛ وذلك لتأثر لغة الأدب التركى بلغة الأدب الفارسى كما أسلفنا. ونحن نعتقد أن الإفراط فى إيراد الألفاظ العربية عند بلغاء الترك كان تأنقاً فى التعبير وأخذاً بأصول فن الأدب.

إن الترك أخذوا عن العربية اللفظ والمعنى والبحر والوزن والقافية والموضوع فى المنظوم والمنثور، ولكن فريقاً من شعراء الترك بالغوا فى ذلك مبالغة شديدة، بل إن بعضهم كتب دواوين شعرية كاملة باللغة العربية.

استخدم الترك العروض العربى أول ما استخدموه فى القرن الحادى عشر الميلادى، حين كتب من يدعى يوسف خاص حاجب كتاباً منظوماً بعنوان (قوتاد غوبيليك) أى علم السعادة، وهو بالتركية (الا ويغوربة)، والكتاب من بحر المتقارب وموضوعه الأخلاق وسياسة الملك.

وفى القرن الثانى عشر نظم (أحمد يوكناكى) ديواناً يسمى «هبة الحقائق»، وهو بالتركية فى لهجة قاشغر، ويحوى نصائح ومواعظ لتسوية النفس وتقويم الخلق تبعاً لتعاليم الدين، وبحره هو نفس البحر الذى نظم فيه «قوتاد غوبليك». ومنذ ذلك الوقت بدأ شعراء التركية فى استخدام العروض العربى، وفى القرن الثالث عشر الميلادى دخل العروض العربى التركية الآذرية، وكان الشعر التركى فى هذه اللهجة فى أول نشأته، وقد نحى العروض العربى الوزن الهجائى التركى وأخذ به شعراء آذربيجان فى العصور التالية.

ومثالاً لورود الألفاظ العربية فى الشعر التركى نسوق المثال التالى للشاعر رجائى زاده محمود إكرم، وهو من رواد أدب التنظيمات قال:

نه كَولذر هله أيام شباب — عمر انساندن اودربلكه نصاب
طوغريسى شبابك ايده مم — ذوقنى لذتنى عد وحساب
حالت عمر بشر حقنده — بنى كَر ابله لر استجواب
كَنجلك اولسه دير ايدم بوحيات — بزه درمحض بلا محض عذاب

بمعنى (ما أحلى أيام الشباب، إنها مرحلة من عمر الإنسان، ليس بإمكانى أن أحصى لذة أيام الشباب، ولا أستطيع تقدير بهجتها تقديراً حقيقياً، ولو أننى سئلت عن أحوال أعمار البشر، فإننى أقول: لو لم يكن هناك شباب فإن هذه الحياة لن تكون بالنسبة لنا إلا مجرد بلاء وعذاب) ولو أحصينا عدد الكلمات العربية فى النموذج الشعرى السالف لوجدناها عشرين كلمة عربية، واثنتى عشرة كلمة تركية هى عبارة عن الأفعال وأداة الظرفية.

إن اللغة العربية كانت فى رأى الترك لغة الدين والشريعة، ولم يكن للأديب البليغ والعالم الجليل استغناء، عن العلم بها. إلا أننا لاحظنا أن من يُعتبر متمكناً ضالعاً فى العلم بالعربية كان عددهم قليلاً للغاية فنحو اللغة ونطقها من الصعوبة بمكان، فاللغة التركية أسهل نسبياً، والفارسية أسهل كثيراً.

ومن أدباء الترك من لم يدرسوا العربية والفارسية دراسة خاصة، وينظرون إلى ما حوته التركية من ألفاظ عربية على أنها من لغتهم دون قدرة على معرفة أصلها، وهم فى ذلك يشبهون الأديب الأوروبى الذى يعرف اللاتينية واليونانية، ويستطيع رد ألفاظ لغته إليهما، ومن الأدباء الأوروبيين من عرف هاتين اللغتين معرفة سطحية فما استطاع رد الألفاظ فى لغته إلى أصولها فيهما.

وإذا تساءلنا هل كانت منزلة العربية عند أدباء الترك كلغة تأليف تقل فى أهميتها عن التركية؟ كانت الإجابة بالنفى فمنزلة العربية عند أدباء الترك لم تكن تقل فى أهميتها عن التركية، غير أننا يمكننا ملاحظة أن هؤلاء المعبرين بالعربية من الترك أكثر من طائفة تركية النسب، ولكنها تعربت، واتخذت من العربية لغة ولا نعرف إلى أى حد كان علمها بالتركية ومنها الصولى، وطائفة عربية اللغة وتعرف التركية غير أنها لا تؤلف بها «كابن تغرى بردى»، وثالثة تؤلف وتصنف بالعربية والفارسية والتركية، مثل الشاعر: كمال باشازاده.

ومن شعراء الترك الذين قالوا بالعربية شعراً فضولى: البغدادى الذى لقب بأمير الشعر التركى العثمانى فى القرن السادس عشر الميلادى، وقد ذكر فى مقدمة ديوانه التركى أنه نظم الأراجيز بالعربية وهو القائل:

قد أنار العشق للعشاق منهاج الهدى | سالك راه حقيقت عشقه ايلراقتلدا
أى:
قد أنار العشق للعشاق منهاج الهدى | وسالك طريق الحقيقة بالعشق اقتدا
وهو القائل أيضاً:
حاصلم يوق سركوينده بلادن غيرى | غرضم يوق ره عشقنده فنادن غيرى
أى:
لا أنال فى سبيلك غير البلاء، ولابُغية | لى من سبيل عشقك غير الفناء
وقال كذلك:
كافر كورنجه زلف ورخك ديدى أى نكَار | آمنت بالذى خلق الليل والنهار
وترجمته:
ولما رأى الكافر طرتك وخدك يامن لك جمال الأقمار قال آمنت بالذى خلق الليل والنهار

لقد أخذ ذلك الشاعر عن شعراء العرب، وقضى شطراً من العمر فى التمرس بنظم الشعر العربى، ولا يصح فى الفهم أن ينظم بالعربية شعراً مالم يقرأ ويحفظ قدراً صالحاً من شعر العرب، وهذا ما جعل معانى ذلك الشعر تغمر قريحته، فيقول وهو لا يشعر بأنه ينقل عن غيره وإليكم هذا المثال الذى أورده الأستاذ الدكتور حسين مجيب المصرى فى كتابه عن فضولى أمير الشعر التركى القديم، يقول فضولى: (كاركَردوشمز خدنك طعنة دشمنى بكا/كثرت بيكانك ايتمشدر دمردن تن بكَا) والمعنى (لن يصيبنى بأسٌ من سهام ذم العدو أبداً؛ لأن كثرة النصال جعلت لى من الحديد جسداً).

والمعنى لأبى الطيب المتنبى فى قوله المشهور:

رمانى الدهر بالأرزاء حتى | فؤادى فى نطاق من نبال
فصرت إذا أصابتنى سهام | تكسرت النصال على النصال

والفارق بين الشاعرين أن الشاعر التركى يحدثنا عن أعدائه بينما يحدثنا العربى عن زمانه.

وكما ذكرنا تأثر شعراء الترك المحدثين أيضاً باللغة العربية، ومن شعراء فترة التنظيمات (الإصلاحات) نأخذ الشاعرة «نكارهانم» وهى أبرز شاعرات الترك فى

النصف الثانى من القرن التاسع عشر مثالاً، تقول:

شبان وطن بير وصبى باشرف البال	حريته دلبسته ومفتون عدالت
هب مطح انظارى فيوضات وكمالات	آمالى اخوتله مساوات ومبالات
الله ايجون أى ملت معصومه متانت	نازنده وطن ياره لى محتاج عمارت

والمعنى:

شباب الوطن راشدون شرفاء المقصد، إنهم عشاق الحرية مولعون بالإنصاف والعدالة، وكل ما يطمحون إليه هو الوصول إلى المثاليات الأخلاقية، وغاية أملهم المساواة ومراعاة الأخوة.

أنا شدك بالله أيها الشعب الطيب أن تكون قوياً ذلك أن الوطن جريح،.وفى حاجة للمداواة.

لقد انعكس فى أشعار تلك الشاعرة كما رأينا تمتعها بالثقافة الإسلامية والعربية، ولم يقتصر الأمر على تلك الشاعرة فقط من شعراء أدب التنظيمات، وهو أدب حديث متجه إلى الغرب، وإنما هاهم أبرز رواد هذه المدرسة متأثرين باللغة العربية والأدب العربى وإذا نظرنا إلى الشاعر التركى الوطنى الكبير «نامق كمال» الذى كان منذ حداثة سنه على علاق باللغة العربية وعلومها، وجدناه متأثراً باللغة العربية والأدب العربى ومعجبا بهما أيما إعجاب خاصة الشعر الجاهلى، ويرى أنه يعتمد على الخيال الخصب والانطلاق، وقد كان هذا اللون من ألوان الشعر العربى يعجب نامق، كما كان يسمى الأدب العربى بالأدب الصحيح، وعند نقده لديوان ضيا باشا أحد أصدقائه من شعراء الترك الكبار وأثناء حديثه عن القسم الخاص بالأدب العربى نراه يقول:

آثار عربدن اختيارك	مقبوليدر أهل اعتبارك
ترتيبك اكرجه معتبردر	برقاج برى جالب نظردر

بمعنى:

إن كان اختيارك من الآثار العربية	مقبولاً من قبل أهل الاعتبار
وإن كان ترتيبك معتمداً	فإنه ملفت للنظر فى بعض مواصفه

فهل هو يقر ضيا باشا على ما اختاره عن النصوص والقصائد العربية، ويعترف

أنهـا مقـبولة لـدى أهـل الفكر والاعتبار، لكن والكلام لنامق كمال هذا لن يعفيه من أن يـبدى بعـض ملاحظاتـه عـلى المـنهج الـذى استخدمه ضيا فى ترتيب الشعراء العرب.

يقول نامق:

لا يقهر ايدى جناب كعبه	هم كعب ايكن جهانده كعبى
تا اولش ايكن رسوله صاحب	سرخو شلره ايلمك مصاحب

ويعنى:

هل يليق أن جناب كعب	يكون كعبى بينما هو كعبة الدنيا
فقد كان مصاحباً للرسول حتى مماته	فهل يليق أن يكون مصاحباً للسكارى

وعـند تـناول ضـيا باشـا للشـعراء الذيـن مدحـوا الرسـول «صلى الله عليه وسلم» يتسـاءل نـامق كمـال مستغرباً كيف لا يعجب ضيا بحسان بن ثابت، وهو الذى كان قد انفرد بمدح الرسول على وجه هذه الأرض. يقول نامق كمال:

اصاحبى دكلسه ترك أولى	حسانى ينجون بكنمدك يا؟
مدح نبويه أول يكانه	بر كلمشيدى بو خاكدانه

ويقصد:

لماذا لا يعجبك حسان	فإن لم يكن صحابياً لكان تركه أولى
فهو فريد فى مدح النبى	وقد كان فريداً على هذه الأرض

كمـا أبـدى نـامق كمـال إعجابـه بشـاعر المعلقـات «لبيد» واعتبره مقبولاً من قبل العقـلاء والأغبـياء عـلى حد سواء، وكذلك اعتبر قصيدة «ماخلا الله» من أروع ما قيل فى ديوان البلاغة بل هى سلطانه الذى لا ينازعه سلطان. يقول الشاعر:

كفتار معلقى لبيدك	مقبوليدر أعقل وبليدك
أماكه مقال ما خلا الله	ديوان بلاغتنده برشاه

والمعنى:

ولبيد قائل المعلقة	مقبول من العقلاء والبلهاء
ولكن مقاله «ما خلا الله»	هو سلطان فى ديوان البلاغة

ويعـترف نـامق كمـال بـأن الأدب العربى من الآداب الفريدة فى العالم سواء من

ناحية الكم أو الكيف. وينتقد صديقه الشاعر ضيا باشا فى الكتاب المشهور الذى ألفه بعنوان «خرابات» ويرى أن ضيا كان يجب عليه الإتيان بنماذج أكثر من الأدب العربى ذلك الأدب الذى يصفه نامق بأنه أدب غنى ولطيف وفى هذا الصدد يقول نامق كمال:

(وإن أكثر ما يدعو إلى الأسف هو قلة ما اخترتموه عن الأشعار العربية، فكيف يكون فى «خرابات» أى فى كتاب ضيا أكثر من مائة صحيفة وعشر من أدب كأدبنا، وهو لم يقف بعد على معنى الأدب، وأن تضع سبعين صحيفة فقط فى الأدب العربى، ذلك الأدب الذى يملأ مبالغات وإغراقات أمة من حيث الكثرة أو من حيث لطافته).

ومن شعراء مدرسة «ثروت فنون الأدبية» فى أوائل القرن العشرين الشاعر سليمان نظيف الذى اعتمد فى ثقافته الأولى على أدب الديوان، ذلك الأدب المفعمة ألفاظه بالعربية والفارسية: وسنورد الآن بعضاً من أبياته الشعرية للتدليل على تأثره باللغة العربية. ها هو يقول: برمصيببتدر أهل إسلامه برمصيبت كه خارق العادة ويعنى «أنها مصيبة لأهل الإسلام، مصيبة خارقة للعادة» وفى موضع آخر يقول:

كجمه لاقيد أو كندن أى دجله   خرقت ايت ما تم معظمنة

بمعنى:

لا تصرف النظر يا دجله   عن عدم مبالاتك واحترام مأتمك المعظم

ويقول أيضاً:

دى كه: أى مفخر سماى عراق   نيه اسلام ايلنده ما تم وار

أى:

قل لها يا مفخرة سماء العراق   ثمة مأتم جديد فى ديار الإسلام

وهو القائل:

أبديمى بوجال هول انكيز   بوتزلزل بويأس واالاضمحلال؟
محتجب عار ايجنده ماضيمز   مختفى قورقوسندن استقبال!!

والترجمة:

هل هذه الحالة التى هى مثيرة للهول   وهذه الزلزلة واليأس والاضمحلال
حيث يحجب العار ماضينا   هل هذا كله هو المستقبل لخوفنا الدفين؟

لاحظنا وجود عشر كلمات عربية وخمس تركية فى المثال السابق، وهكذا رأينا أن تأثير الأدب العربى لارتباطه بلغة القرآن والإسلام فى الآداب الشرقية التركية كان عظيماً، وبقى هذا التأثير حياً على امتداد عصور طويلة، ورغم أن التطورات السياسية والثقافية التى حدت بتركيا إلى تتبع أثر الغرب فى الفكر والأدب فى ظل تحولها إلى العلمانية، فإن العديد من المفردات العربية ما يزال يستخدم حتى الآن فى لغة الأدب ولغة الحياة اليومية على السواء.

وجوه العالمية: قراءة فى متغيرات الانتشار

سعد البازعى

أود أن أدخل إلى موضوع هذه الورقة من خلال مواجهة طريفة مررت بها فى مقتبل دراستى للأدب الإنجليزى حين كنت فى أوائل السبعينيات أتلقى دروسى الأولى من ذلك الأدب. كان فى قائمة مقرر الشعر قصيدة بعنوان «القلادة» أو «الياقة» (the coller) لشاعر إنجليزى من القرن السابع عشر اسمه جورج هربرت، يعد فى طليعة من عرفوا فيما بعد بـ «الشعراء الميتافزيقيين». طلب منا أستاذنا الإنجليزى حينئذ أن نكتب «انطباعًا» عن القصيدة، فعدت باليوم التالى بانطباعى فى ورقة صغيرة قلت فيها وجهة نظر تضمنت ما اندهش له الأستاذ دهشة لم تتضمن الكثير من الإعجاب.

تروى قصيدة «القلادة» وهى قصيدة غنائية قصيرة، علاقة الشاعر المتدين بالكنيسة وما حدث حين شعر ذات يوم بالرغبة فى التمرد على كنيسته ومعتقده. يروى الشاعر القصة بنفسه ويصل بها حد الذروة قبيل الختام، لكنه فى الختام نفسه يقوم بحركة مفاجئة تقلب الموازين وتخلق ذروة معاكسة، إذ يعلن أنه أثناء فورته وتمرده سمع صوتًا ينادى: «يابنى»، وأنه أجاب: «يا سيدى». هذه النهاية رأيتها على نحو فاجأ الأستاذ نفسه، فقد بدا لى أن الشاعر فى عودته إلى الكنيسة قد نكص عن تمرد تابعته أثناء القصيدة معجبًا ومتطلعًا إلى نهاية تبشر بتخليه النهائى عن معتقده. لكنه خيب ظنى وعاد، فكتبت أن النهاية مخيبة للأمل، مما جعل الأستاذ يذكرنى بأن الشاعر لم يقصد إلى ترك هذه الخيبة فى نفس قارئه، وأنه، على عكس ذلك، توقع رد فعل فرحة من قراء سيهللون مبتهجين لعودته إلى «سيده» فى الكنيسة.

ولا أدرى هل أدرك الأستاذ الإنجليزى سر المفارقة فى موقف طالب مسلم من وسط الجزيرة العربية إزاء علاقة شاعر إنجليزى متدين بكنيسته وثقافته عمومًا؟ لا أتذكر من كلام ذلك الأستاذ ما يوحى بشىء من ذلك. لكننى عشت الموقف وتأملته، ومع

مـرور الـزمن وازديـاد الـتوغل فى مجاهل الأدب الإنجليزى والأوروبى عمومًا سنة بعد أخـرى وعصـرًا بعـد عصـر كنت أتوقف أحيانًا لأستعيد تلك الحادثة وأتأملها وما يربط بيـنها وبـين غيرهـا مـن مجابهـات الصـدام الثقافى من تشابه، مما دفعنى غير مرة إلى طـرح أسـئلة جذريـة تـندرج فى إطار ذلك الصدام وتثير همومًا نقدية وتربوية وثقافية عامة أود أن أستعيد بعضها.

كـان هربـرت مـن نـتاج عصـر النهضـة الإنجلـيزى، عاصـر شكسبير وتوفى عن أربعـين عامًـا دون أن ينشـر شـيئًا مـن شـعره، ولكـنه أرسـل قصـائده المتسمة بصفائها الروحانى وجماليتها الأسلوبية إلى أحد أصدقائه ضمن مجموعة واحدة أسماها «المعبد»، وطلـب مـنه أن ينشرها إن وجد فيها «مايفيد أى روح كئيبة»، وإلا فليحرقها. وبالطبع فقـد ظلـت القصـائد لتصـنع لهربرت مكانة عليه بين مجموعة من الشعراء تضم الشاعر الشـهير جـون دون Donne جـاء النقـد الإنجليزى الحـديث فيمـا بعـد، لاسيمـا ت. إس. إلـيوت، ليرفع من شأنها فى مقابل الشعراء الرومانسيين الذين لم يكن إليوت معجبًا بهم.

لكنـنى لسـت معنيًا هـنا بإبـراز مكانة هربرت فى التاريخ الأدبى الإنجليزى، وإنمـا أنـا معـنىّ بمجـىء هربـرت إلى مكان آخر كان سيدهشه كثيرًا أن يأتى إليه. كان الشـاعر الإنجليزى سيدهش دهشة تفوق دهشة قراءه لعودته إلى الكنيسة، تلك الدهشة الـتى مـا فتئـت تفاجئـنى كـلما توغلـت الـيوم مـع طلابى فى قراءة قصيدة إنجليزية أو أمريكـية أو غربـية عمومًـا ثم استحضرنا موقعنا جميعًا وسط صحارى الجزيرة العربية فـتذكرنا اخـتلافات المـناخ وتبايـنات التضـاريس وأكثر من ذلك مفارقات الثقافة. يقول شكسـبير لمعشـوقته فـى السونيته الشهيرة: «هل أقارنك بيوم صيف؟ أنت أحلى وأكثر هـدوءًا»، فيـلمع السؤال تحـت عقـال طالـب مـن الجالسين أمامى: لكن هل يقارن أحد محبوبـته بـيوم صـيف، إلا إذا أراد أن يهجوهـا أو يشير إلى فورات غضبها؟ ثم يتكرر السـؤال حـين نقـرأ مطلـع «الأرض اليـباب» لإلـيوت: «إبـريل أقسـى الشهور» فنستذكر مفارقـة أكـثر أساسـية ربما من تلك التى قصد إليوت: من منا خبر فى صحراء الجزيرة أو صحارى العرب الشحيحة المطر أبريلَ ينبت الليلك فى جفاف أرضها؟

تلك المصادمات المناخية كانت تشيع جوًا طريفاً من المقارنة والمفارقة، لا يلبث أن يتحول لدى البعض من الطرافة إلى الكراهة حين يشعرون بأن الكاتب، شاعرًا كان أو روائيًا أو مسرحيًا، أخذ يصدر عن قناعات دينية أو اجتماعية أو فلسفية يصعب تقبلها، سواء كان ذلك ملتون فى استعادته المسيحية لقصة الخليقة، أو بودلير فى قيمه الخلقية المتمردة، أو توماس هاردى فى إلحادياته السردية والشعرية. كان المناخ يفضى إلى أعاصير الاختلاف الثقافى، أوينسل فى لحظات الهدوء إلى شطحات الشك المقلق. وكان القاسم المشترك لكل ذلك هو حضور أدب أجنبى بين جنبى ثقافة مغايرة له، فتعلو أسئلة كثيرة: كيف جاء، وما أهميته، وهل ينبغى أن يستمر؟ لماذا الأدب الإنجليزى بالذات؟ وهل من الضرورى أن ندرس كتابًا مغمورين من القرن الخامس عشر أو السابع عشر أو العشرين، لم يكونوا يأملون الكثير من الشهرة فى بلادهم حتى يتطلعوا إلى كل هذه العالمية؟ وإن كانوا كتابًا جديرين بالدراسة، هل كان اختيارنا لدراستهم نابعًا من إدراكنا لتفوقهم على غيرهم من كتاب ثقافات أخرى؟ هل تأملنا أدب آسيا وإفريقيا بل وأوروبا نفسها، ثم قررنا أن هربرت مثلاً أفضل من شاعر صينى أو أهم من شاعر إفريقى أو بولندى لينكب عليه طلابنا يحللون شعره ويكتبون عنه الأوراق والأطروحات؛ ليصيروا بعد ذلك أساتذة يترجمون ويؤلفون ويخرجون الطلاب ويحتلون المكانة الرفيعة؛ لأنهم مختصون فيه أو بتشوسر أو شكسبير أو إليوت؟ ماذا يعنى أن ندرس الأدب الإنجليزى؟ هل هو الاهتمام باللغة الإنجليزية التى تعد لغة العصر؟ إن كان ذلك كذلك، فلم نعود إلى العصور الوسطى أو عصر النهضة لندرسها؟ لم لا نتوقف عند أدب القرن العشرين، ولا نحصر أنفسنا فى محيط الكتاب الإنجليز أو الأمريكيين، وإنما نتجاوزهم إلى كتاب مهمين آخرين من خارج أوروبا وأمريكا كانت اللغة الإنجليزية أداتهم الإبداعية أيضًا، كأن ندرس كتابًا من كندا أو أستراليا أو الهند؟ ثم أليس بين كتابنا القدماء والمتأخرين من هم أجدر بهذه العالمية فيقرأهم الطلاب فى أنحاء العالم بالكثافة والاهتمام الذى نقرأ به هربرت وهريك ووردزورث وملتون وشكسبير؟

تلك أسئلة كثيرة – ومهمة فى تصورى – لا أعتقد أننى هنا قادر على تقديم

الإجابة الكافية لها، لكنها المنطلق الذى تنطلق منه هذه المطارحة حول علاقة العالمية بانتشار اللغة الإنجليزية ودراسة آدابها ونقدها، وما يستثيره ذلك من أسئلة حول عالمية اللغة العربية وأدبها ضمن لغات وآداب أخرى. وقد رأيت أن أنطلق من المفارقة التى عشتها مع هربرت ثم تكررت مع غيره على أنحاء مختلفة وبدلالات متباينة لتلتقى فى نهاية المطاف عند مصب الأسئلة الكبرى ذاتها. ولست أشك فى أن ما عشته لم يكن فريدًا أبدًا، وأن ما أطرحه لا يعدو أن يكون همًا يتكرر لدى الكثير - أو البعض - من دارسى الثقافات الأجنبية، مع أننى لا أذكر *للمسألة طرحًا* متواترًا يستثير الأسئلة الممضة التى ما انفكت تلح على، وتستثير ردود فعل متباينة وبحثية تمثل هذه الورقة أحدها.

-١-

فى أحد إصداراته الأخيرة، تبنى الناقد الأمريكى هارولد بلوم Bloom أطروحة مثيرة حول شكسبير اختصرها فى عنوان كتابه: «شكسبير: اختراع الإنسانى»، فالشاعر والمسرحى الإنجليزى الشهير فى أطروحة بلوم لا يقف عند حدود تفوقه فى فهم الطبيعة الإنسانية وتصويرها، كما ذكر نقاد كثيرون من قبل، وإنما تجاوز ذلك إلى الحد الذى يجيز أن يقال عنه إنه «مخترع» الطبيعة الإنسانية كما نعرفها الآن، فنحن جميعًا متأثرون، كما يقول بلوم، بشكسبير من خلال عالميته وتفوقه على كل ما عداه، وإلى الحد الذى يجعلنا نفهم أنفسنا من خلال شخصياته. و«نحن» هذه بالنسبة لبلوم لا تقف عند حدود الإنجليز والأمريكيين أو حتى حدود العالم الغربى، وإنما تتعدى ذلك إلى العالم أجمع تقريبًا، وهو ما يجعل كلام بلوم مثيرًا على نحو «عالمى»، كما فى حديثه المباشر عن تفوق شكسبير على من عداه فى مختلف الثقافات وما تشمله من أديان وفلسفات وآداب وعلوم: «...ليس هناك كاتب غربى، أو شرقى ممن أستطيع القراءة لهم، يضارع شكسبير كعقل، ومن بين الكتاب سأعد الفلاسفة الكبار، وحكماء الأديان، والنفسانيين من مونتين إلى فرويد مرورًا بنيتشه»[١]؛ أو كما فى تحديده للخط النقدى الذى يسير فيه هو أى بلوم: «...إننى فى إثر هازلت، أبحث عن الاختلاف الشكسبيرى، ذلك الذى يتجاوز كل الحواجز بين

الثقافات وداخلها.«(ص١١)؛ أو كما فى تعميمه التربوى» «تعليمنا، فى العالم المتحدث بالإنجليزية، وفى شعوب أخرى أيضا، كان شكسبيريًا» (ص١٣)؛ أو أخيرًا فى أكثر التعميمات صرامة، وعالمية: «لقد كتبت فى مكان آخر أن شكسبير ليس المعتمد (Canon) الغربى فقط، وإنما هو المعتمد العالمى» (ص١٧). أى أن شكسبير هو الكاتب الوحيد فى العالم الذى يمكن أن يملأ الآداب كلها؛ لأن كل ما عداه قابل للانتقاص على النحو الذى يجده بلوم فى بعض نظريات النقد المعاصر المرفوض بالنسبة له.

إن أهمية شكسبير ليست محل نقاش هنا، لكن ما هو محل نقاش هو الوصول بتلك الأهمية إلى مرحلة التفوق المطلق من ناحية، ثم دعوى تأثيره فى الثقافات الإنسانية على النحو الذى يدعيه بلوم، وما يهمنى بشكل خاص هو هذه الدعوى الأخيرة بوصفها متصلة بمسألة العالمية، فشكسبير حاضر بكل تأكيد فى معظم أو كل لغات العالم الرئيسية، وحتى ما هو أقل، وهو بالتأكيد جدير بأن يحضر، لكن هل لذلك الحضور ما يدعيه الناقد الأمريكى من تأثير؟ هذا أولاً. ثانيًا: هل كان حضوره ناتجًا كله عن تفوق ذاتى أم أن ثمة ظروفًا أو متغيرات ضاعفت التفوق ووفرت له الانتشار؟

فى كتابه المشار إليه يطرح بلوم مسألة العالمية هذه من خلال شكسبير مؤكدًا أن «العالمية ليست موضة فى هذه الأيام، ماعدا فى المؤسسات الدينية أو تلك التى تؤثر فيها تلك المؤسسات بقوة»(ص٣). وفى هذا السياق يطرح سؤال العالمية حول الشاعر والمسرحى الإنجليزى الشهير: «ومع ذلك فإننى لا أعرف كيف يمكننى أن أبدأ النظر فى شكسبير دون أن أجد تفسيرًا لحضوره المنتشر، حيث يصعب توقع ذلك الحضور، هنا وهناك وفى كل مكان فى الوقت نفسه»(ص٣). وبالطبع فإن بلوم غير سعيد بما يطرحه كثير من النقد المعاصر من أطروحات ومفاهيم، منها: مفهوم السياق الذى يراه «السلعة المطلوبة فى عصرنا السيئ»(ص٩). يرفض بلوم مفهوم السياق ويرى أنه لا سياق لشكسبير سوى تفرده وعبقريته التى تكتسح كل شىء ثابتًا أو متحركًا، مكانًا كان أو زمانًا. أما السياق التاريخى الذى يربط من خلاله نقاد كالماركسيين أو التاريخيين الجدد: شكسبير وغيره بعصرهم ومتغيراته فلا ينطبق على هذا العقل الكبير الذى يجتاح متغيرات الإنسان ومحدوديته.

لا يـريد بلـوم أن يطـرح انتشـار اللغة الإنجليزية كسبب وراء انتشار شكسبير وغـيره، أو أن يطـرح وراء انتشـار اللغـة الإنجلـيزية اسـتعمار الإنجلـيز للعـالم قرونًا طويلـة، كـأن الكـتاب الإنجليز والأوروبيين عمومًا كانوا قادرين بالاعتماد على أعمالهم وحدهـا – أى دون الانتشـار الـذى حققـه الاسـتعمار أساسًـا – أن يصـلوا إلى الهـندى والصـينى والعـربى من خلال اكتشاف هؤلاء وغيرهم لتعدد الدلالات فى هذه المسرحية أو جماليات البـناء فـى تلـك الـرواية أو القصـيدة. العالمية بالنسبة لبلوم صفة ثابته أو خاصـية متصـلة بالعـبقرية الفردية (وهى هنا عبقرية غريبة بالطبع!). ومعنى هذا أن العالمية تتجاوز التاريخ واختلاف الثقافات.

-٢-

لا شـك أن العالمـية صـفة الثـبات الـتى يبنى عليها بلوم أطروحته، فتكون بذلك انتشـارًا مـتحققًا ومستحقًا نتيجة صفات ذاتية أو جوهرية فى أعمال معينة. فلا جدال فـى أن كاتـبًا كشكسـبير يسـتحق أن يكـون فـى كل مكان. لكن للعالمية أيضًا صفة أخرى يتجاهلها بلوم وتؤكدها اتجاهات فكرية ونقدية كثيرة وكبيرة، مثلما تؤكدها التجربة والقـراءات الذاتـية الـتى يمكـن طرحها للنقاش. هذه الصفة هى التى تصير بها العالمية ولـيدة ظـروف تاريخـية أو سياق تاريخى متغير قد يمنح الانتشار العالمى لمن يستحقه ومن لا يستحقه، كما أن هذه الظروف نفسها قد تحول دون تحقق الانتشار لمن يستحقه حسـب الصفة الأولى. والعالمية بصفتها الأولى قيمة قريبة من القيمة الفلسفية التى عدها بعـض المفكـرين والـنقاد القدمـاء سمـة تمـيز للشـعر تـرفعه عـن التاريخ، الذى يلتصق بالمـتغير فيصـير، حسـب الـنظرة القديمـة، عرضـيًا وهامشـيًا، وفيما يلى عرض لبعض الآراء المشار إليها فى السياق الغربى بشكل خاص.

فى «فن الشعر» وضع أرسطو العالمى مقابل الخاص فى تفريقه الشهير بين الشعر والـتاريخ: «الشـعر إذاً أكثر فلسفية وأعلى من التاريخ؛ لأن الشعر يميل إلى التعبير عن العـالمى (الكونـى)، بيـنما يعـبر الـتاريخ عـن الخاص (المتعين)»[٢]. وبهذا المعنى تكون العالمـية رديفـة لـلجوهرى والثابت فى مقابل المتغير، أو غير العالمى وهو ما ينشغل به التاريخ. وقد انطلق لونجاينس فى كتاب «حول السامى» **On the Sublime** فى القرن

الأول الميلادى من مفهوم مشابه حين ربط عظمة الفن ورفعته بإعجاب الناس به فى كل العصور. وفيما بعد تواصل المفهوم لدى النقاد الأوربيين فى عصر النهضة ثم القرنين السابع عشر والثامن عشر، فنجده عند كثيرين مثل: الدكتور جونسون فى إنجلترا، وراسين فى فرنسا.

غير أن تطورًا لحق الفكرة حين ظهرت محاولات فلسفية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، لاسيما عند الفيلسوف الألمانى لايبنتز، لإيجاد «فلسفة عالمية» وذلك باختزال أو توحيد الفلسفات الشائعة آنذاك. ففى مثل هذه المحاولة الأوروبية ما يوحى بالمسعى العولمى القصدى، أى الذى تنتقل العالمية بمقتضاه من كونها خاصية فى الأشياء أو الظواهر إلى مشروع أو برنامج تنطلق منه الثقافة الأوروبية لتوحيد العالم تحت لوائها. ومن المهم بالطبع أن تتطور تلك المحاولة فى إطار الاهتمام الأوروبى بفلسفات الشرق، كما أشار أحد الباحثين الإنجليز مؤخرًا[٣].

ومما يزيد من دلالة هذا التطور ظهور واحدة من أشهر المساعى العولمية فى الثقافة الأوروبية فى السياق نفسه، وهو سياق تنويرى واضح. فقد تحرك فى ذلك السياق واحد من أبرز الذين وظفوا مفهوم العالمية فى سياق الدراسات الأدبية، وعلى نحو يؤسس للنقد الغربى المعاصر. وأشير هنا إلى جوته الذى طرح فى مطلع القرن التاسع عشر مفهوم «الأدب العالمى» الذى تحول فيما بعد للمبحث المقارن فى الدراسات الأدبية، والمعروف أن جوته أراد من «الأدب العالمى» أن يحل بديلاً للأدب الوطنى الخاص، وذلك حين منح العالمية بعدًا جغرافيًا وزمانيًا يغلب العام على الخاص، أو الجيد على الردىء، بغض النظر عن زمانه ومكانه. غير أن مفهوم جوته على ما فيه من نقد للإقليمية والعزلة وانفتاح مدهش على الثقافات غير الأوروبية، الشرقية منها بشكل خاص، ظل مشغولاً فى المقام الأول بالبعد الأوروبى والألمانى خاصة للعالمية، على النحو الذى يتضح جليًا فى عبارته: «إن قدر الألمانى أن يكون ممثلاً لجميع مواطنى العالم..»[٤].

فى أواسط الثمانينيات توقف الناقد المقارن الأمريكى أوين ألدرج عند مفهوم جوته للأدب العالمى، ولاحظ أن تحقق ذلك المفهوم بدلالاته المثالية لن يتحقق طالما أن

الدراسات الغربية المقارنة بشكل خاص تنحو منحى متحيزًا بشكل واضح فى تقييم آداب العالم، الأسيوى والإفريقى بشكل خاص، حين تعلى من شأن الآداب الغربية على حساب غيرها.(٥) والواقع أن المتأمل فى كثير من النقد الغربى المعاصر، وليس المقارن منه فقط، وبالتحديد فى الولايات المتحدة حيث ينتج معظم ذلك النقد، لن يخطئ التحيز المشار إليه فى تحديد مفهوم العالمية.

ففى معظم المختارات الأدبية الصادرة باللغة الإنجليزية نجد صفة العالمية لصيقة بصفة الغربية. فحين تكون المختارات من الأدب العالمى، أو من المسرح العالمى، أو من الشعر العالمى، فإن الدلالة تتجه تلقائيًا إلى الآداب الغربية. ففى مقدمة المختارات التى نشرتها دار نورتون «الأمريكية العالمية» عام ١٩٥٦ بعنوان روائع العالم تؤكد العبارة الأولى من التقديم أن «روائع العالم مختارات من الأدب الغربى»(٦)، والطريف أن المقدمة تقدم الأدب الغربى على أنه يشمل أدب العبرانيين القدماء، بما فى ذلك «الكتاب المقدس» بعهديه القديم والجديد، نزولاً إلى اليونانيين ثم الأدب الأوروبى الوسيط وما تلاه حتى العصر الحديث، فالعبرانيون يدخلون سياق العالمية بعد انتزاعهم من سياقهم الشرقى الأسيوى، وإدخالهم فى حمى الغرب. أما بقية العالم فيقسمه المحررون إلى قسمين يبررون استثناءهم لأحدهما ويهمشون الآخر تمامًا. أما المستثنى فهى «آداب الشرق الأقصى» التى استثنيت لأسباب تتعلق بالحاجة إلى تعريف الدارسين الأمريكيين «بتراثهم الغربى» على نحو يبرز التجانس فى ذلك التراث دونما امتزاج بتراث مغاير لشعوب أخرى، بمعنى أن الاستثناء كان بهدف تربوى يتوخى المحافظة على ما يعرف بالمعتمد الغربى (أو الكانون). أما بقية الشعوب فلا يأتى لها ذكر، كأنها غير موجودة أصلاً وبالتالى غير جديرة حتى بالاستثناء المبرر، وكأن ما ينقص العالمية هنا هو غياب الشرق الأقصى فحسب، وأن هذه العالمية لا شأن لها بآداب إفريقيا وما يوازيها فى آسيا كالأدب العربى والفارسى والتركى وغيرها. فقدر الغربى، سواء كان ألمانيًا كما يقول جوته، أو غيره، هو أن يمثل العالم.

إن تمثيل العالم هنا عالمية يسبغها الغرب على نفسه، وإذا كان منها ما يجد مبرره فى تمركز الغرب الحضارى فى عالم اليوم، فإنها منها أيضًا ما يلتبس

بمتغيرات كثيرة بعضها نابع من داخل الغرب وبعضها قادم من خارجه. فعالمية الغرب تعنى حضوره العالمى، أو تعولمه، حضوره على كل المستويات، والأدبى واحد منها، وهى عالمية ملموسة ومستحقة إلى حد كبير. لكن لها فى الوقت نفسه جوانب مشكوك فيها. فالغرب مهما حضر وانتشر وأثرليس العالم، بغض النظر عن تواضع المستوى الذى يبدو به الكثير من أجزاء ذلك العالم بما يموج به من ثقافات وشعوب مختلفة. الغرب تكوين حضارى وثقافى متجانس إلى حد كبير بجذوره وتطوره التاريخى، وقد استطاع أن يغير شكل العالم ويدخل فى تركيب كثير من الثقافات الأخرى بقدر ربما فاق ما دخل فى تركيبه هو من عناصر ثقافية قادمة من أجزاء العالم المختلفة، غير أن هذا التأثير الغربى الهائل على العالم، التأثير الذى يبرر، كما ذكرت، صبغة العالمية التى يلتبس بها، أو دعواه لاختزال العالم، هذا التأثير لم ولن يلغى التمايزات الثقافية فى بقاع العالم غير الغربى، والمقاومة التى تبديها كثير من الثقافات اليوم فى مواجهة العولمة الغربية مؤشر على بقاء الاختلاف والإصرار عليه. وما العولمة فى نهاية الأمر إلا إشاعة وتثبيت لعالمية الغرب أو سعية لاختزال العالم فى أنظمته وأطره السياسية والاقتصادية والثقافية.

-٣-

هذه العالمية (أو العولمة) الغربية تصدر بطبيعة الحال عن قوة ذاتية، لكن لها فى الوقت نفسه مصدر آخر هو قبول الثقافات الأخرى لتلك العالمية على نحو يدعمها ويوطنها حيث لم تتوقع هى. فإن كانت هناك ثقافات وأفراد يقاومون العالمية الغربية (أو لعلها «العولمية» بجمع الكلمتين)، فإن هناك أيضًا من يفتحون الباب للكثير مما فى المخزون الغربى تحت مسميات كثيرة: منها محاربة التعصب، ومنها التنوير، إلى غير ذلك. وهذا يعنى أن هناك ثلاثة أنواع من العالمية الغربية، هى: عالمية ذاتية مستحقة، وعالمية متغيرة، أو أيديولوجية يسبغها على نفسه، وعالمية مسبغة عليه من خارجه، وهذه العالمية الأخيرة هى التى أود التوقف عندها فيما تبقى من هذه الملاحظات.

سنبالغ لو قلنا إن مختارات مثل روائع من الأدب العالمى التى أشرت إليها قبل قليل كان يمكن أن تصدر بنفس العنوان ونفس المحتويات عن دار نشر عربية أو ناقد عربى. لكن المبالغة لن تكون ضخمة إلى الحد الذى قد تبدو به لأول وهلة. فنسبة العالمية إلى ما ينتجه الغرب، أو اختزال العالم فى جزء من أجزائه، هو بالضبط ما يشيع فى الكتابات العربية وربما غير العربية فى أنحاء العالم غير الغربى، فالأدب العالمى، لدى كثير من العرب، هو الأدب الغربى، والفكر العالمى هو أيضًا الفكر الغربى، وقس على ذلك النقد العالمى والفن العالمى والثقافة العالمية والكاتب العالمى، إلى نهاية الحقول وميادين الإنتاج (ويمكن أن يقال مثل ذلك عن صفات مثل «الحديث» و«المعاصر»، فكلها تحيل على الحضارة الغربية).

من الأمثلة الواضحة على ذلك ما يشير إليه محمد مندور فى ملاحظته الإيضاحية التى قدم بها كتابه النقد المنهجى عند العرب بشأن إضافة مبحث مترجم عن الفرنسيين لانسون وماييه. فقد قدم الفرنسيين فى الإيضاح على أنهما «الأستاذين العالميين.»[٧] كما أن من الأمثلة عبارة «الركب العالمى» التى تشيع فى الكتابات العربية ذات النزوع النهضوى، والتى دخلت المناهج الدراسية فى مختلف أرجاء الوطن العربى. هذه العبارة تشير بوضوح إلى الغرب بوصفة «العالم» الذى ينبغى اللحاق به، دونما اكتراث لأية ثقافات أخرى يمكن الإفادة منها.

يقول محمد غنيمى هلال: «ولكل أدب عصور نهضاته التى تقدم فيها الركب الأدبى العالمى فى حركته الدائبة.»[٨] ففى هذه العبارة نظرة للتاريخ الإنسانى بشكل عام، لكن الإنسانى سرعان ما ينحصر فى السياق الأوروبى من خلال الأمثلة التى يوردها الناقد، فهى حسب التسلسل: الأدب اليونانى، اللاتينى، الإيطالى،الفرنسى، إلخ. ويقول محمود الربيعى: إن مختاراته فى كتاب نصوص من النقد العربى القديم قد تساعد على وصل النقد العربى بما «لدى الناس فى العالم، علّنا نستطيع اللحاق بالركب العالمى المسرع...»[٩] أما الناقدة اللبنانية روز غريب فتستعمل عبارة المختارات الأمريكية نفسها فى معرض تعريفها بالنقد الجمالى وتأكيد أهميته. فباعثها باعث نهضوى قومى: «لكننا اليوم فى عهد خمول، ومسئوليتنا شاقة فادحة: أن نبعث القديم

المنسى ونضيف إليه ما يعوزه من تنوع وإتقان وتجديد ... وليس أدنى إلى تحقيق هذا من دراسة روائع الفن والأدب العالمية...»[10]، والمرجعية هنا واضحة فى معالم الكتاب ومجرى النقاش فيه.

ومثلما هو«ركب الأدب العالمى» هناك «ركب النقد العالمى» وما يسير فى ركابه من عبارات كالنظريات العالمية والفكر النقدى العالمى. نجد مثالاً لذلك فى ما يشير إليه الناقد السورى محيى الدين صبحى بالنقد العالمى. ففى كتابه الرؤيا فى شعر البياتى يضع صبحى نفسه فى سياق المنافسة «العالمية» حين يؤكد أنه توصل إلى ما لم يتوصل إليه أحد من قبل: «لأول مرة فى النقد العالمى كله، يتم تحويل مفهوم الرؤيا «الغامض المضطرب»، حسب تعبير موسوعة برنستون إلى منهج نقدى للبحث فى التفاعل بين الإبداع والواقع المرحلى والماضى غير التاريخى للعرق.» ويتضح الإطار المرجعى حين يقول إنه لم يجد لمفهومه «أسلافاً إلا فى إلماعات عند نورثروب فراى ومود بودكين.»[11]، ثم تتكرر المرجعية الغربية للعالمية، وإن بنغمة أكثر تواضعًا بكثير، فى الفصل الذى كتبته سلمى الخضراء الجيوشى حول الشعر من تاريخ كمبرج للأدب العربى الحديث. تقول الجيوشى: إن الشعر العربى فى فترة ما بعد الخمسينيات أظهر نضجًا مفاجئًا ارتفع به «إلى مستوى المعاصرة مع الشعر العالمى.»[12] وبالطبع فإن الجيوشى لاتقصد شعرًا آسيويًا أو أفريقيًا، وإنما الشعر الأوروبى الأمريكى تحديدًا.

إن المثير فى كل هذه الإحالات هو بداهة الدلالة فيها، عدم حاجة الناقد فى كثير من الأحيان إلى تحديد من يقصد، وترك السياق نفسه يحدد ذلك، كأنه قد استقر فى عداد المسلم به أن الغرب هو العالم والعالم هو الغرب.لقد تلبس الخطاب النقدى والفكرى عمومًا بهذه الإحالة، حتى إن من يحاول الفكاك منها معرض هو الآخر للوقوع فيها مرة أخرى.

ففى مقالة لشكرى عياد حول «الأدب العربى بين عالمين»، مثلاً، نجد تأملاً للعلاقة بين «أدبنا الحديث» و«أدب الغرب»، لكن هذا التحديد يأتى مباشرة بعد تعميم مألوف عن «الأدب العالمى» فى قول عياد: «ولكننى أخشى أن تكون حماستنا لمسايرة الأشكال الفنية فى الأدب العالمى قد أدت بنا – خصوصًا فى السنين الأخيرة – إلى ما

أصفه بأنه أبعد عن الصدق في الشكل، كما بعدنا عن الصدق في المضمون.»[١٣] فثمة علاقة تبادلية بين صفتي الغربي والعالمي تكاد تكون مما يشير إليه ميشيل فوكو باللامفكر فيه.

كما نجد مثالاً آخر في كتاب جابر عصفور آفاق العصر، حيث يسعى الناقد بوضوح إلى تقييد الدلالة عند الإشارة إلى الثقافة الغربية. ففي مقالة «حضارة الصورة» نجد ربطًا مبدئيًا بين ظاهرة ما بعد الحداثة وإطارها المرجعي وذلك في الإشارة إلى «حضارة ما بعد الحداثة التي يعيشها الغرب.» بمعنى أن ما بعد الحداثة ظاهرة غربية ليست منسحبة بالضرورة على ماعدا الغرب من مناطق العالم وثقافاته. ويتكرر ذلك التأطير المهم في إشارة المؤلف إلى «أولوية (الصورة) التي تتهوس بها العين في الحضارة الغربية الحالية." لكن هذا التحوط ما يلبث أن يفضي إلى دلالة تنقضه حين يعود المؤلف بعد صفحات قليلة إلى إشارة تفتح المرجعية الغربية على العالم، وذلك في معرض مناقشته لميلاد مصطلح ما بعد الحداثة، إذ يقول: «وكان ذلك ضمن التحول من الأسلوب الحداثي العالمي ...»[١٤] فالعالمي هنا – كما عند عياد – ليس سوى تماه بين الغرب والعالم، وإن كان السياق يفرض نفسه في كلام المؤلف فيقلل من حدة التماهي، فإن العبرة هي في مقدرة المفهوم على البقاء ضمن آليات الخطاب حتى في حالة السعي للخروج عن تلك الآليات. فالكاتب والقارئ سيفهمان من الإشارة إلى من تحيل صفة العالمي في العبارة، حتى في وجود محددات دلالية مسبقة تؤطر مفهوم العالمية هذا.

بالطبع قد يقال بأن الحداثة الغربية صارت حداثة للعالم أجمع انطلاقًا من الثورة التقنية وتحول العالم، كما يتردد كثيرًا هذه الأيام، إلى قرية كونية، وأيضًا على أساس العولمة الرأسمالية التي تكتسح العالم حاليًا. لكن هذا التحول على صحته ينطوي على بعض التجوز في التعميم. فالقرية الكونية تعيش تباينات هائلة، وهي أبعد ما تكون عن مسحة التقارب الإنساني التي توحي بها العبارة وتقتضيها المشاركة في إرث الحداثة. هذا بالإضافة إلى أن الحداثة في أي مكان ملتبسة بخصوصية نعرفها في الحداثة العربية، كما يعرفها الهنود في حداثتهم والصينيون في حداثتهم أيضًا، وقس على ذلك. وهذا أحد آباء الحداثة الأدبية العربية، يوسف الخال، يؤكد أن كون

«العالم الحديث عالمنا، ألا يقوم بيننا وبينه حاجز، فلا معنى أننا أصبحنا تمامًا فيه...»[١٥] المؤكد هو أننا نتعرض، كما يتعرض غيرنا، لاكتساح تغريبي هائل لا يسألنا عما نريد الاحتفاظ به وما لا نريد. لكننا مع ذلك نفعل، أو يفعل بعضنا ما يستطيع، ولن يكون مما يعنينا في هذا الفعل المقاوم أن نؤكد على أن الغرب هو العالم.

إن الحضور أو لعله الاكتساح الهائل الذى يمارس الغرب لم يعن حتى الآن تحقق العولمة الثقافية الغربية بالمعنى الذى يغير تركيبة الثقافات ويمسخ اللغات غير الغربية. فالمقاومة كما أشرت موجودة، بعضها يأتي من السياق الغربي والبعض من خارجه. ولعل من أبرز مظاهر تلك المقاومة ظهور اتجاهات نقدية وفكرية لا تتوقف عند حدود الشك في عالمية الغرب بل تتعدى ذلك إلى إبراز عمق الاختلافات الثقافية والمعرفية بين كثير من إعطاءات الثقافات الغربية وما يزخر به العالم غير الغربي من إعطاءات. وأقصد هنا التيار ما بعد الاستعماري، أو ما بعد الكولونيالي، لاسيما ما تبلور منه في الكتابات النقدية لبعض النقاد من أصل آسيوي وأفريقي، مثل: إدوارد سعيد، وهومي بهابها، وعبد الجان محمد، وما كتبه بعض كتاب الأفارقة، مثل: وول سونيكا وتشينوا أتشيبي ونجوجي وانثيونجو. ومن المرتكزات الأساسية هنا مسألة الهيمنة الثقافية الغربية على العالم غير الغربي ومدى التحيز الذى فرضته هذه الهيمنة على الثقافات غير الغربية في نظرتها إلى نفسها وإلى العالم ولعل مفهوم العالمية أحد مظاهر ذلك التحيز.

في مقالة بالغة الدلالة حول «النقد الاستعماري» يعلق تشينوا أتشيبي على مفهوم العالمية كما يتراءى في النظرة النقدية الأمريكية للرواية الأفريقية ويضرب مثالاً لذلك بما لاحظه تشارلز لارسن في كتابه ظهور القصة الأفريقية، إذ يعلق على رواية للينري بيتر قائلاً: إنها، أي الرواية، تحقق العالمية من حيث إنها غير مرتبطة بالمكان الذى كتبت فيه وهو أفريقيا «إن كون أحداثها في أفريقيا يبدو من قبيل المصادفة..»)، ليتراجع بعد ذلك ويؤكد أن الرواية «إلى حد كبير غربية وعلى ذلك فإنها بالكاد أفريقية» ويعلق أتشيبي على ذلك قائلاً: إنه لن يخطر ببال النقاد الغربيين أن يغيروا أسماء الأشخاص أو الأماكن في رواية لروائي أمريكي، مثل:

فيليب روث أو جود أبدايك، ويضعوا أسماء أفريقية بدلا منها: «لن يخطر ببالهم أن يشكوا فى عالمية أدبهم. فمن طبيعة الأشياء أن يكون عمل كاتب غربى معبأ تلقائيًا بالعالمية. والآخرون فقط هم الذين عليهم أن يكافحوا لتحقيقها...».[١٦]

هذا الوعى المناضل وغير المتعصب لدى الكتاب والنقاد الأفارقة ليس غائبًا تماما عن الخطاب النقدى العربى المعاصر، لكنه ضعيف الحضور فيه. وإذا كنت قد مثلت لضعف الحضور قبل قليل، فلأمثل لقوته من مثال أستمده، مرة أخرى، من شكرى عياد نفسه، ففى مقالة بعنوان «الإنسانية والعالمية»، من كتاب على هامش النقد، كتب عياد يتذكر توقفه فى الثلاثينيات عند كتاب بعنوان «المجموعة الدولية للأدب العالمى» لفت نظره فيه، ضمن أشياء أخرى، عنوانه الذى يحيل على المرجعية الأوروبية من خلال «عالميته»: فصفة «العالمية» تعنى لدى الغربيين آداب الأمم الغربية أساسًا. و«الأدب العالمى» عندهم تقابل «الآداب القومية»، وهى الآداب الأوروبية الكبرى: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية، وربما ضمت إليها بعض الآداب الثانوية كالبرتغالية والرومانية، هذا بالطبع إلى جانب التراث اليونانى واللاتينى، وحظ بقية العالم من هذا الأدب «العالمى» لا يعدو قطعًا متفرقة قليلة، تبدو وسط محيطها الغربى كالزائر المجهول[١٧].

المشكلة الحقيقة بالطبع هى أن حصر العالمية بالغرب ليس ما يفعله الغربيون فحسب – فلعل من الطبيعى أن يفعلوا ذلك – وإنما الغريب أن يفعله من ليسوا بغربيين، ككثير من النقاد العرب، بل إن الغرب الذى انطلق من تمركزه الاثنى الثقافى وإحساسه بالتفوق حين نسب العالمية إلى نفسه أخذ يسمح بمؤشرات أكثر تسامحًا وانفتاحًا، كما تشير مختارات أدبية صدرت فى أواسط التسعينيات توحى بالخروج على ذلك التمركز[١٨]. غير أن خروجًا مشابهًا لم يحدث على نطاق واسع فى ثقافتنا العربية كما يبدو، سواء فى سياق الأدب أو سياق النقد. فالعالمية حلم الثقافة العربية، ليس بمعنى الانتشار بحد ذاته، وإنما بمعنى الانتشار بمقتضى معايير الكتابة والتفكير الغربى. أى أن الكاتب والناقد العربى يريد الانتشار من خلال لغة أوروبية، وأن يكون انتشاره لا فى الهند أو الفلبين، وإنما فى فرنسا أو أمريكا. وفى

هـذا السـياق يـبدو أن نجيب محفوظ لم يكن سيعد عالميًا، كما نعده الآن، لو أن جائزتـه جاءت من الصين لا من السويد!

لقـد كـان محفـوظ أديـبًا عالمـيًا قـبل السـويد كما هو بعدها، لا بمعنى الانتشار، فانتشـار محفوظ حتى بعد نوبل لن يعادل واحد على ألف من انتشار الروائى الأمريكى سـتيفن كـنج أو حتى فيليب روث. وإنما بقدر ما هو عالمى بالمعنى الإنسانى، بمعنى أن أدبـه، كما يقول شكرى عياد: «أدب يكتشف القارئ من خلاله نفسه وعالمه، كما صاغه الكاتـب مـن معاناته وفكره ليكتشف نفسه وعالمه.» وإذا كان هذا المعيار ليس بالضرورة هـو معـيار العالمـية الـتى تتطابق حاليًا مع «معايير الأدب الأوروبى»، كما يقول عياد، فـإن المطلـوب مـن الكاتـب العربى أن يكتب «أدبًا عربيًا وإنسانيًا.» أما العالمية فستأتى، كمـا يقـول ناقدنـا الكـبير، حـين يكـتمل وعـى العالمـية فـى كـل مكـان بمقتضى معيار الإنسانية قبل الأوروبية[١٩]. رحم الله شكرى عياد.

الهوامش

١- هـارولد بلـوم: شكسـبير: اخـتراع الإنسـانى Shakespeare: the Invention of the Human (لندن: فورث إيستيت، ١٩٩٩)، ص١-٢.

٢- Introduction to Aristotle ed. R. Mckeon, (New York: The Modern Library, 1947) p636.

٣- J. J. Clarke, Orintal Enlightenment: The Encountre between Asian and Western thought (london and New York: Routledge,1997) p.119.

٤- Fritz Strich, Goethe and World Literature, trans. C.A.M.Cym (1949; Westport, Conn: Greenwood. press,1971 ص ١٧.

يقـول مؤلـف الكـتاب: «بالنسـبة لجوتــه الأدب العـالى هـو بـدءا الأدب الأوروبى» (ص١٦).

٥- A Owen Aldridge, The Reemergence of world literature: A Study of Asia and the West (Newark: U of Delawere P,1986).

٦- World Masterpieces (New York: Norton, 1956) p.xv.

٧- الـنقد المـنهجى عـند العـرب ومـنهج البحث فى الأدب واللغة (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.) ص٣.

٨- الأدب المقـارن (بـيروت: دار الـثقافة ودار العودة، د.ت، الطبـعة الخامسة) ص١.

٩- نصوص من النقد العربى (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٦) ص ٨

١٠- الـنقد الجمـالى وأثـره فى النقد العربى (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢) ص ٤

١١- الرؤيا فى شعر البياتى (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٦) ص١٢.

١٢- Modern Arabic Literature ed.M.M. Badawi (Cambridge: Cambridge UP,1992)

١٣- الرؤيا المقيدة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨) ص ١٨

١٤- آفاق العصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) ص ١٧-٢١

١٥- الحداثة فى الشعر (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨) ص ٥.

١٦- Literature in the Modern World ed. Dennis Walder (Oxford: Oxford UP, in association with the Open University,1990)pp.274 –75

إلى جانب ذلك هناك كتاب نجوجى واثيونجو نزع الاستعمار عن العقل الإفريقىDecolonising the African Mind الذى يناقش مسألة العالمية فى سياق التحيز الثقافى الغربى إزاء الثقافات الأخرى.

١٧- على هامش النقد (القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ١٩٩٣) ص ٦٧-٦٨.

١٨- أشير هنا، كمثال، إلى مختارات «القارئ العالمى» ذات الجزأين الصادرة عام ١٩٩٤ عن دار هاربر كولنز فى نيويورك:

World Reader: Antiquity to the Early modern World ed. Mary Ann Caws and Christopher Prendergast (New York: Harper Collins, 1994).

١٩- على هامش النقد: ص ٦٩.

طه حسين
عبر القرن العشرين على الإنترنيت...!

سعد الهجرسى

قد لا تكون هناك شخصية أخرى فى الأوطان العربية جميعا، من مواليد القرن التاسع عشر قريبا من نهايته، نشأت ثم نمت ونضجت وازدهرت وعلا اسمها طوال القرن العشرين، منذ بداياته حتى اليوم ونحن على العتبة الأولى للقرن التالى، مثل طه حسين...! بالمراحل والتطورات الفريدة التى مر بها بامتداد حياته حتى وفاته بعامة، وبالغزارة والتتابع والجدة للمؤلفات التى نشرت له أو عنه أو عن مؤلفاته وأعماله بخاصة، خلال عقود ذلك القرن كلها تقريبا...!

نعم...! قد يكون«جبران خليل جبران» مثلا، هو الأوسع شهرة على المستوى العالمى، ليس فى داخل الأوطان العربية وإنما فى خارجها بخاصة...! وقد يكون أحد مؤلفاته وأشهرها (النبى) بأصله فى الإنجليزية وفى ترجماته العديدة، هو الأكثر انتشارا، من المؤلف الذى قد يوازيه عند طه حسين وهو (الأيام) بأجزائه الثلاثة فى العربية وترجماتها إلى بعض اللغات الأخرى...! فأولهما عند العيد المئوى الأول (١٩٨٤) لمولد صاحبه، كان قد حقق أرقاما قياسية مثلى وأعلى كثيرا، فى عدد طبعاته الإنجليزية وحدها آنذاك (١٠٧ طبعة) بأمريكا، حيث وزع منها حوالى (٧,٠٠٠,٠٠٠) سبعة ملايين نسخة، كما أنه ترجم إلى أكثر من (٢٠ لغة) بين لغات العالم المتدفقة بالحياة حاليا...! ولا يزال هذا الكتاب بأمريكا حتى اليوم فى أواخر التسعينيات هو الأكثر رواجا بين كل المطبوعات بعد «الإنجيل» هناك.! وهما، أى: أمريكا والإنجيل ما هما فى عالم الرواج والنشر...! وقد مضى على صدور (النبى) لأول مرة بضعة عقود (فقط) ولعل الأولى أن نقول (على الأقل)...!

وسوف نرى فى بعض الفقرات التالية أن (الأيام) لم تبلغ فى العيد المئوى الأول (١٩٨٩) لمولد صاحبها، شيئا من ذلك أو قريبا منه...! ومع ذلك فهى الأعلى فوق كل

أتـرابها فـى مصـر وفـى الوطـن العـربى كلـه، دون اسـتثناء لا فـى المؤلفـات ولا فـى الأنحـاء..! وهـى، أى: مصر ما هى فى عالم التأليف والشهرة المحلية..! وأرجو فى البداية هـنا التأكـيد على أن أية مقارنة، تأتى فى سياق هذا الموضوع الآن، لا تأخذ فى الاعتبار أية معايير نقدية لعطاءات طه حسين، بالقياس إلى عطاءات أية شخصية أدبية أخـرى مـن أتـرابه. وإنما المقارنة السابقة أو غيرها مما قد يدور فى أذهان بعض القراء وهـم يطـالعون هـذه المـادة، فـى الذكـرى السادسـة والعشـرين للمـيلاد الـثانى (١٩٧٣) لصـاحبها، تتركـز فـى معـيار واحـد هو «درجة الانتشار» لتلك العطاءات على المستوى العالمى شرقًا وغربًا وشمالًا وجنوبًا، عبر القرن العشرين بكل عقوده منذ الثانى والثالث فـى الماضـى حتى نهاية العاشر الحالى، الذى لم يبق فيه سوى بضعة أسابيع قد لا تبلغ شـهراً واحـداً... أقـول ذلك لأن كثيرين (وقد جربت ذلك مرة سابقة وأنا أتحدث بأحد المنـتديات العـريقة عـن هـذا الموضـوع نفسـه) سـوف يتسـاءلون ومـاذا عـن العقـاد..؟ ومؤلفاتـه..؟ فـى هـذا المقـام..؟ ونحـن جمـيعا نخـتزن فـى أذهاننا هذه المزدوجات فى المقامـات السياسـية، والاقتصـادية، حـتى الرياضـية، طـوال عقـود هذا القرن، وما أمر الأهلى والزمالك (بالترتيب الهجائى) فى هذا المقام الازدواجى عنا ببعيد!

وقد كانت تلك الشهرة النسبية لطه حسين دافعًا قويًا عند مجموعة من الباحثين الببليوجرافـيين وغيرهـم مـن رجـال الدراسـات الأدبـية والنقدية، لحصر عطاءات طه حسين كـلها أو فئة أو فئات معينة، من الأعمال التى ألفها أو حققها أو شارك فيها أو قـدم لهـا، وللعطـاءات كلها أو بعضها كذلك عنه وعن أعماله بالفئات نفسها. والحقيقة هى أن الحصر والضبط الببليوجرافى إذا كان فى أحد جانبيه أثر أو قرين لتلك الشهرة، فإنـه فـى بدايته ومراحله المتتالية على الجانب الأخر، هو أحد أسباب هذه الشهرة أو قرينها على الأقل!

ومـن أوسع تلـك الأعمـال الببليوجرافـية وأحدثها وأوسعها تغطية، ذلك العمل الضـخم الـذى نشرته الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن طه حسين، ضمن سلسلة متتابعة مـن الأعمـال الببليوجرافـية المماثلـة عـنه وعـن أتـرابه، أمـثال: العقـاد، والمـازنى، وغيرهمـا، بجهود مشكورة تولاها د. حمدى السكوت وزميله (د. جونز) وطلابهما فى

قطاع الأدب العربى بالجامعة. وقد كان ذلك العمل الببليوجرافى والحلقات الأخرى فى السلسلة نفسها، دوره المحمود فى حدود منهجه وأسلوبه، والمصادر التى اعتمد عليها، والأهداف القريبة التى ارتآها أصحاب تلك السلسلة فى حينها، بحلقاتها المتتابعة منذ بضعة عشر عاماً..!

أما العمل الببليوجرافى الذى توجز أطرافه فى الفقرات التالية، فقد كانت انطلاقته الأولى أواخر العام الماضى (١٩٩٨) فى سياق الاحتفال التاريخى الفضى العظيم، الذى تولته آداب القاهرة وهى الدار الأم الباقية لطه حسين، مع بل قبل وبعد الدور الأخرى جميعاً، فى: القاهرة نفسها وفى باريس وفى الإسكندرية، وفى أماكن أخرى عديدة عربية وغربية، بالذكرى الخامسة والعشرين لمولده الثانى (١٩٧٣)فى الرفيق الأعلى! وقد تولته كتيبة متخصصة أمينة، بذلك القسم (المكتبات والمعلومات والوثائق) فى تلك الدار، الذى ولد هو على يديه حينما كان وزيرا (١٩٥٠) لتكون هذه الببليوجرافية الحالية (طه حسين: على الإنترنيت عبر القرن العشرين، أو طه حسين: ٣ع) هديتهم التذكارية فى هذه الذكرى العزيزة الفريدة المزدوجة (الفضية له، الذهبية لهم، إلى صاحب هذه اليد الباقية لخمسة وعشرين عاماً أخرى، وإلى ما شاء الله، فأكرم بها هدية، وأعظم به مهدى إليه، وما أبرهم أبناء وحواريين.

أما المنهج فى عملهم فإنه مختلف وجديد تماماً إذا قورن بكل ما صدر، من الأعمال الببليوجرافية السابقة لطه حسين وعنه، ذلك أن «المصادر» هنا هى الأوسع زماناً ومكاناً وحجماً، كما أنها الوحيدة التى يمكن الاعتماد عليها لقياس درجة الانتشار الآن، لعطاءات طه حسين بأى مستوى ولأية فئة مما سبق بيانه، وللعطاءات عنه وعن أعماله بالمستوى نفسه وللفئات التى تدخل فيه، وهى فوق كل ذلك كله وأهم توفر البيانات الدقيقة الصادقة، التى يندر أو تعجز أن تقدمها المصادر المألوفة فى الأعمال الببليوجرافية السابقة، ومن الملائم فى مقام الإيجاز هنا الآن هو التناول السريع لجانبين: أولهما بيان هوية تلك المصادر وطبيعتها، وثانيهما تقديم نموذجين من عطاءات طه حسين حين نبحث عنهما فى تلك المصادر مقارنين بما قدمته المصادر السابقة عنهما.

أما بالنسبة للمصادر فالحقيقة أنها مصدر واحد (شبكة المعلومات لمكتبات البحث) توفرت له بضع مئات من الينابيع الحية المتجددة، فالمكتبات الأعضاء بتلك الشبكة التى مضى على إنشائها (١٩٧٣) بضعة وعشرون عاماً، بدأت بخمسة (مكتبة الكونجرس، المكتبة العامة لمدينة نيويورك، مكتبات جامعات: كولومبيا، هارفارد، ييل) وتزايد الأعضاء فى أمريكا الشمالية غالباً، وفى أوروبا أيضًا وفى بقية أنحاء العالم حتى بلغوا ذلك العدد الضخم، وقد أصبحت المقتنيات المليونية من أوعية المعلومات عند الأعضاء، بوساطة التكنولوجيات الحديثة بما فيها الحاسبات الإلكترونية وبرامجها وقنوات «الانترنيت» عبر العالم، أصبحت كأنها مقتنيات فى موقع واحد بالنسبة للباحث الببليوجرافى، وفى هذا السياق التكنولوجى الحالى، تبلغ المقتنيات بهذا الموقع الافتراضى الواحد، من فئة المتفردات وحدها، وهى الكتب وما فى حكمها من الأعمال المستقلة بنفسها، دون المحتويات فى الأعمال الدورية من المجلات وغيرها - حوالى خمسين مليونًا من العناوين، نشرت أصلا فى كل أنحاء العالم وتتناول كل موضوعات المعرفة، بجميع اللغات المستخدمة للتأليف وعلى رأسها الإنجليزية.

تلك الثروة الفكرية العظمى فى مجموعها مقتناة الآن لدى المكتبات الأعضاء بالشبكة، وتبلغ المؤلفات بالعربية بين هذه المقتنيات حوالى (٢٥٠,٠٠٠ عنوان) أى: ربع مليون كتاب بمتوسط كتاب عربى واحد بين كل مائتى كتاب فى هذا الرصيد الفكرى العالمى..! قد تكون نسبة الكتب العربية إلى مجموعة الكتب فى العالم أكبر من هذه النسبة، ولكن النسبة هنا تمثل ما استطاع المسئولون بتلك الشبكة، أن يجدوه ملائما للاقتناء فى حدود اهتماماتهم وإمكاناتهم، وعلى أية حال فإن حظ طه حسين فى هذه «الخزانة» الفكرية الكونية، وقد فتحتها «الكتيبة» من أجله مرتين (مؤلف، إلخ، موضوع، إلخ) بلغ حوالى (٩٠٠ تسجيلة ببليوجرافية) أكثرها بالعربية وأقلها حوالى عشرة فى المائة بغيرها، وهذا القليل أكثره ببضع لغات أوروبية فى مقدمتها الإنجليزية والفرنسية وأقله بثلاث لغات شرقية إسلامية أهمها الفارسية.

وينـبغى فـى هـذا المقـام التميـيز بـين الكـتاب / العـنوان باعتـباره كـيانا فكريا واحـدًا، وبـين التسجيلات الببليوجرافية المرتبطة به، فكتاب «الأيام» مثلا كما سيأتى يمكـن اعتـباره كيانا فكريا واحدًا ومع ذلك فهناك حوالى خمسين تسجيلة ببليوجرافية مخـتلفة له، أولاهـا الطبعة الأولى عـام (١٩٢٩) عند «مطبعة أمين عبد الرحمن»، ومن بـين تسـجيلاته الحديـثة تلـك التى تصف ترجمته إلى الإيطالية عام ١٩٩٥، وهى التى بـادرت باقتـنائها قـبل أيـة عضو أخر بالشبكة، المكتبة القومية فى سويسرا، برغم أن هـذا الكـيان الببلـيوجرافى نشـر فى مدينة «ميلانو» الإيطالية..! ومن الطبيعى أن عدد النسخ مـن أى كـيان ببلـيوجرافى والتى قد تبلغ عشرات الآلاف، لا يدخل فى حساب المقتنـيات الـذى يعنيـنا الآن..! وفـى سياق هـذا التميـيز بـين «الكـتاب / العـنوان» و «الكـتاب / الكـيان الببلـيوجرافى»، فـإن نصـيب «طـه حسـين» فـى هـذه «الخـزانة» المسـكونية، إذا كـان قـد بلـغ حوالى (٩٠٠ كيان ببليوجرافى)، فإنه بحساب «الكتاب / العـنوان» يـبلغ حـوالى ٣٠٠ كـيان فكـرى، لأعمالـه بـأى مسـتوى أو عـنه أو عن أعماله كذلك..!

وأما بالنسبة لنموذجين من تلك الثروة التى تخص طه حسين، نميز بواسطتهما بـين مـا يجده الباحثون عنهما من البيانات والمعلومات، فى العمل الببليوجرافى الحالى (طـه حسـين عـلى الانترنيـت) وبـين ما يمكن أن يوجد عنهما فى أية أعمال أو مصادر ببليوجرافـية أخـرى، وقـد وعدنـا القـراء الأعـزاء بذلك قبلا، فإننا نأخذ (الأيام) أول الاثـنين، إن المسـاحة الـتى تشـغلها تسجيلاته الببليوجرافية الخمسون أو نحوها، فى «القائمـة» الجاهـزة للنشـر مـنذ بضعة أشهر بالعدد التذكارى من مجلة (عالم الكتاب) لعـام ١٩٩٩، لا تـتجاوز بضـع صـفحات، ولكـنها فـى مجموعها وبيانات كل منها معا أقـرب ما تكون إلى نافذة سحرية، يطل فيها الباحث والمستفيد على مسيرة «الأيام» عبر العـالم لسـبعين عامًـا كاملـة، فى رحلة ببليوجرافية كاملة تختزل الزمان والمكان معا، مـنذ ١٩٢٩ حـتى ١٩٩٩ مبتدئة بوسط الشرق حتى أقصاه فى الجانبين وإلى وسط الغرب حـتى أقصاه فـى الجانـبين أيضًـا. ذلـك أن التسـجيلة الواحدة تصف كيانًا ببليوجرافيا جديـدًا متميـزًا، بمكان نشره وسنته وناشره وعدد صفحاته ولغته، الخ..! ثم المكتبات

التى بادرت باقتناء هذا الكيان المتميز قبل غيرها، فى أمريكا كلها أو أوروبا أو غيرهما اثنتان أو ثلاثة أو أكثر..! دون تلك المكتبات التى تحسب بالعشرات أو المئات، التى تأخرت فى اقتنائه..! إن هذه «النافذة السحرية» توفرت لكل واحد من الكيانات الفكرية فى «القائمة» التى تبلغ حوالى ثلاثمائة، كل حسب ما تيسر له من الانتشار فى الزمان والمكان..!

وثانى النموذجين كتاب شاء إهمال النقاد له دون عذر إلا افتقاد الضبط الببليوجرافى، أنه أصبح من المنسيات تمامًا برغم أنه كان مرشحًا ليكون توأم «حديث الأربعاء» فى الشهرة وتواتر الاقتباس منه..! إنه كتاب «لحظات» الذى صدر خلال دوامة الحرب العالمية الثانية (١٩٤٣) وأعوامها المفزعة، فى جزأين يبلغان معا حوالى ٥٠٠ صفحة. ليس لهذا الكتاب فى «القائمة» الجاهزة للنشر منذ بضعة أشهر سوى تسجيلة ببليوجرافية واحدة، سطورها وكلماتها محدودة جدا ولكنها فى موازين الدقة والقيمة التاريخية، نموذج جدير بالتنويه فى سياق هذه «النوافذ السحرية» الببليوجرافية التى أطلقنا عليها (طه حسين عبر الإنترنيت). ذلك أن أحد بيانات هذه التسجيلة الببليوجرافية يقول (بعد الترجمة): «مواد نشرت أصلا ما بين عامى ١٩٢٣-١٩٢٤ فى بعض الدوريات المصرية». وبهذه المناسبة نؤكد أن قضية الازدواج بين ما نشره طه حسين بالدوريات، ثم جمعه هو أو غيره ونشر كتبا هى واحدة فقط، بين ما خرجت به «القائمة» وتجرى دراسته لنشره فى ذلك «العدد» التذكارى من (عالم الكتاب) لعام ١٩٩٩ الذى لم يبق فيه إلا بضعة أسابيع.

عالمية بلا حدود

سلوى بكر

ذات ليلة باردة من شهر فبراير الماضى، كنت فى مدينة أوسبرج الألمانية لأقرأ فصلاً من روايتى «العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء»، وبينما أنا أقترب من منزل برتولد بريخت، الذى تحول إلى مركز ثقافى، وهو المكان المفترض أن أقرأ فيه،اقتربت منى شابة ألمانية، وقد تعرفت على شخصى، وطلبت منى التوقيع على نسختها من الرواية؛ لأنها فى عجلة من أمرها ولن تحضر أمسية القراءة.

لقد تكرر هذا المشهد فى أماكن عدة، وإن جاء بسيناريوهات مختلفة، وهو المشهد الذى يتكرس دوماً ضمن سؤال العالمية والكتابة، ولمن يكتب الكاتب / الكاتبة، ولمن يقرأ القارئ / القارئة.

إن مفاجأة المتلقى للكاتب، لا تقل عن مفاجأة النص لمتلقيه، فكلاهما يباغت الآخر فى دائرة مجهولية كل طرف للآخر، غير أن مباغتة المتلقى للكاتب هى أشد غموضاً وحيرة، لاتماثلها غير غموض عملية الكتابة بحد ذاتها باعتبارها فعلاً مدفوعاً برغبة داخلية غير مفهومة، صادرة عن النفس وإليها. غير أن خروج الكتابة من فردوس هذه المرحلة الأولية إلى عالم النشر وتحولها إلى سلعة قابلة للتداول فى السوق الثقافى، يفقد الكاتب درجات من الحميمية التى كانت تربطه بما كتب، وقد أصبح هناك قارئ مشارك فى صناعة نصه، سواء بالقبول أو الرفض، ويصبح ما كان يقيناً بالنسبة له فى مرحلة ما قبل صدور النص ونشره، هو لايقين كامل، مهما كانت ردود الأفعال وتباينها.

إن معايير القيمة بالنسبة لأى نص يمكن تحديدها والإمساك بها عبر عشرات من المحاولات التنظيرية والتفسيرية للأدب وجمالياته غير أن القارئ كثيراً ما يكون صادماً لهذه التنظيرات والتفسيرات وقد ألقى بها بعيداً غير معتد بها أو معتبر لها عند قراءاته للنص، بل تتخالط من خلال قراءاته هذه كل المعايير المسبقة لقيمة النص،

ومـن خلال تجربتى الذاتية ككاتبة أرى أنه لا يوجد معيار واضح يعتد به، أو يستنبط مـنه قاسـم مشترك أدنى ليكون مصدراً للقيمة الأدبية، فما يحتفى به هنا، قد لا يُنتبه إليه هناك، وما يهمش هنا قد يصبح متناً فى مكان أخر، أو عند ترجمته إلى هذه اللغة أو تلك.

إن اللـوذ الـثقافى والحضـارى لحصـر القـارئ كـيفاً لتفسـير هذه المسألة لا يمكن قبولـه مـن قِبل الكاتـب فالـناقد أو المحلـل يمكـنه الإشـارة إلى أن الفرنسيين يفضلون الـرواية مـثلاً، أو أن الألمان يقبلون على قراءة الأعمال ذات المنحى الفلسفى فى الإبداع، أو أن الأعمـال ذات الطـابع الاستشـراقى بمعناه الكلاسيكى هى الأكثر قبولاً فى الغرب عمومـاً، لكـن مـاذا بالنسـبة لمن يكتبّ؟ هل هو يكتب للألمان أو الفرنسيين أو الأوربيين فـى المقـام الأول؟ وهـل العالمـية بالنسـبة للكاتـب هى الغرب؟. إن من يكتب يرغب فى الـنهاية أن يقـرأه كـل مستطيع للقـراءة عـلى هـذه البسـيطة، وبالمعـيار الكمى، يصبح الصـينيون عـلى رأس أولويـة الكاتـب فـى هـذا الجانـب. إن النقد أو النظريات المرشدة للكاتـب هـنا لا تفـيد، ومحاولـة الانطلاق من مفهوم واحد للعالمية قد يضلل الكاتب إلى حـد كـبير، فـربما كـان مفـيداً للقارئ إرشاده إلى المشتركات الثقافية العصرية المتداولة الـتى تكـون فـى اعتـباره عـند تعامله مع النص الأدبى بصفته أحد وسائل معرفة العالم وإدراك الحـياة، وربمـا كـان الكـلام عـن المعلوماتية والاستفادة من التكنولوجيا والعلوم المخـتلفة مفـيداً فـى قراءة نص معاصر. ويقدم النقد الأدبى منظومة من المفاتيح المتباينة العاملـة عـلى تسـهيل ولوج القارئ من باب النص، بل القبوع بداخلة مستريحاً عبر كم مـن المـناهج النقدية المتشبعة والمتراكمة فى تواترات متلاحقة عبر الآلة الضخمة المولدة للدراسـات الأكاديمـية عـلى مسـتوى العـالم كلـه، لكـن هل يمكن أن يجلس الكاتب إلى مكتـبه ليشـرع فـى كتابة نص بنيوى مع سبق الإصرار؟. إن الكتابة لا يمكن قولبتها أو ميكنـتها بآلـيات جمالـية مصنوعة مسبقاً، بل ربما تصبح هذه الجماليات ضلالاً متوهاً للكاتـب، بمـا أن الكـتابة عمومـاً والإبـداع خصوصاً وفقاً للغة هو إنشاء على غير مثال، سـواء عـلى مستوى الموضـوع أو عـلى مسـتوى آلـيات التعبير التى تتداول فيه، وما أن يظهـر فعل الكتابة على الملأ ويجرى تداوله، حتى يكتشف الكاتب مدى الضلال النقدى

الذى جاز فيه ووقع تحت سطوته سواء أكان بحسن نية أم بسوء نية، فلا الكتابة قاربت العالمية، ولا هى قبلت حتى على مستوى القارئ المحلى الذى أصبح إشكالية مستجدة تكرس لتعقيد العلاقة بين المحلية والعالمية وخلق واحدة من الثنائيات العديدة والتى هى سمة للتنظير الثقافى لدينا، بينما تظل الإشكالية الحقيقية هى إشكالية مجهولية القارئ وماهيته الغامضة مهما كان، ويبدو أن هذه القسمة للقارئ تنطلق فى كثير من الأحيان من مرتكزات ذات طابع أيدلوجى لا علاقة له بجوهر المشكل ذاته والذى هو غموض وضبابية التلقى مثلما هو الحال مع عملية الكتابة ذاتها، وهو الغموض الذى يسعى البعض لتفسيره باعتباره وجهان لعملة واحدة، فكل عملية قراءة إنما هى كتابة جديدة وخاصة للنص، أو أن القارئ يعيد إنتاج النص مرة أخرى، لكن هؤلاء المفسرين عادة ما يسكتون عن آليات أو أساليب إعادة الإنتاج هذه وغالباً ما يجرى تجاهلها وفى أفضل الأحوال يعزونها إلى طبيعة التكوينات الثقافية الخاصة بجماعة أو جماعات من القراء، لتصبح هى المفسر المرتكز لإعادة إنتاج النص. بما يؤدى إلى قبوله أو عدم قبوله. إذن ماذا يفعل الكاتب وقد انقطع الخيط الذى ظن أنه كاد – يمسك به – وكاد أن يقوده ويرشده إلى قارئه المرتقب؟

وقد تلعب وسائل الاتصال الحديثة والأساليب المجتمعية القائمة على ترويج النصوص والكتابات دوراً فى ترويج ذلك النص أو ذاك وتبقى الأغراض غير متوفرة لهذا الترويج على أساس من السلطة والمال، لكن التضليل الناتج عن ذلك سرعان ما ينقشع عن غياب للنص المروج له، وقد كنس بمكنسة الزمن، إن ذلك قد يضع الكاتب فى متاهة اللهاث وراء كل ما هو غير إبداعى كسند كنصه، لكنه سرعان ما يكتشف هشاشة هذه الأساليب كوسيلة مرشدة ودالة على قارئ مرتقب.

على مستوى المجتمعات التى تعانى من مشكلات التعليم والثقافة،فالقارئ لا يمكن الوصول إليه من خلال عدد النسخ المباعة من الكتاب، مثلما يحدث عادة فى البلدان الغنية، أو البلدان التى تتعامل مع الكتاب باعتباره ضرورة يومية لا يمكن الاستغناء عنها، فعندما يبيع كاتب من أعماله مائة نسخة فى بلد لا يقرأ معظم مواطنيه ولا يقبلون على شراء الكتب، فهل هذا يعنى أنه كاتب فاشل أو كاتب يكتب

نصوصاً أدبية رديئة؟، إن الإجابة لا يمكن أن تكون دقيقة؟ لأنها يمكن أن تكون بالنفى أو الإيجاب، ففى الحالة الأولى، قد يكون هناك إقبال غير معلن على هذا النص؛ لأن قرائه ربما كانوا بالمئات بسبب العادات الاجتماعية المتعلقة بالقراءة والتى تجعل النسخة الواحدة من الكتاب متداولة بين عدة أشخاص للقراءة، دون أن يقوموا بشرائها فعلاً، بل قد ينطبق الأمر على الصحف أحياناً فما أن يشرع شخص فى قراءة جريدته الصباحية وهو واقف ينتظر الأتوبيس حتى يشاركه شخصان أو ثلاثة يقفون إلى جانبه فى قراءتها، وأذكر أننى قرأت أعمال مركيز الأولى ومنها رواية مائة عام من العزلة عندما ترجمت لأول مرة إلى اللغة العربية من خلال استعارة نسخة صديق كان قد أعارها عدة مرات لأصدقائه وقمت بإعارتها بدورى عدة مرات أخرى لأصدقاء آخرين، فمعيار النسخ لا يمكن أن يكون معياراً مرشداً للكاتب، وربما قد يكون معياراً مضللاً للقارئ أحياناً.

ومرة أخرى تختلط المعايير ويضيع الكاتب إذ يبقى السؤال لمن أكتب، وهل هناك مواصفات / مقاييس محددة لعالمية الكتابة؟، ويظل السؤال مفتوحاً دون الوصول إلى نهاية مجيبة عليه رغم كل ما يقال عن مواصفات العالمية من الناحية النظرية،مثل أن العالمية تتطلب تفهماً جديداً لأحدث أساليب وتقنيات السرد القصصى أو الروائى، أوهى تتطلب تفهماً عالياً لثقافة الآخر الذى أكتب له، وحتى يمكن مخاطبته بقاموسه الثقافى، أو هى فى إحدى معانيها البحث عما يفتقده الآخر فى ثقافته وتقديمه له كنوع من الغرابئية والجدة المثيرة القاتلة لملل الترف الثقافى الذى يعيش فيه هذا الآخر. إن كل الوصفات الجاهزة غالباً ما تثبت التجربة عدم جدواها وفشل توسلها معياراً لهذه العالمية المرجوة، ويبقى أمام الكاتب الوجه الآخر للوصفة، وهو الوجه المتعلق بتقديم مواصفات كتابة شديدة المحلية، بهدف الوصول إلى العالمية مرة أخرى، وفى منطقتنا العربية، وبعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أصبحت كتابته هى المثل الأعلى لأصحاب هذه الوصفة الذين ما فتئوا يرددون «لقد حصل على نوبل لأنه شديد المحلية» والحقيقة أن هناك كتاباً شديدى المحلية لم يحصلوا على نوبل وربما لن يحصلوا عليها أبداً، كما أن هناك كتابات لا تتمتع بهذه الصفة ولها جدارتها على

المستوى العالمى. إن الإغراق فى المحلية لا يصلح لأن يكون معياراً للوصول إلى العالمية كذلك.

ويبدو فى النهاية أن الكاتب عليه أن يكون على شاكلة الممثل المسرحى المركز على نقطة افتراضية فى الأفق أمامه، ويتمثلها مشاهداً له يؤدى أمامه عمله بالكامل دون أن تغيب عن عينيه، بينما يكون عليه تناسى عشرات المتفرجين الجالسين بالفعل أمامه. إن من يكتب عليه البحث عن هذه النقطة الافتراضية، ليس فى الصفحة البيضاء أمامه التى يؤدى مشهده الكتابى كله عليها، ولكن داخل نفسه هو بداية، وقد تحولت هذه النقطة الافتراضية إلى أفق مفتوح، يخاطبه وفقاً لمعرفته وإدراكه ومحاولة فهمة لذلك الأفق، وكلما استطاع ذلك الذى يكتب أن يخاطب النقطة الأفق وفقاً لإدراكه ومعرفتها بها، كلما استطاع أن يلائم خطابه لها ويصدقها ذلك الخطاب، مما يفتح له الجسور الحقيقية بين ما يكتب وبين العالمية.

جدلية العالمية والمحلية فى استخدام الرموز
شعر الرواد نموذجا

عبد الرضا علىّ

ينبغى التفريق سلفاً بين عالمية الأدب، وعولته، وتحديد إطار دائرتيهما الثقافيتين المتباينتين؛ تمهيداً لتأصيل القول فى جدلية العالمية والمحلية فى استخدام الرموز.

فالعالمية تعنى ارتقاءً فى أدب أمة من الأمم، من خصوصية مميزة إلى مستوى إنسانى جمعى، يثبت فيه صانع الإبداع قدرات غير عادية فى تصوره لعالميه الخارجى والداخلى، ويحمل رؤى الإنسان، وتصوراته عن وجوده، ووجود الآخرين داخل الكون، ويرسم ما يجيش بعالمه الداخلى، وموقفه من أدق القضايا الإنسانية، مع إصرار على تقنية فنية عالية الإتقان تشكل خروجاً على السائد المألوف بعد أن تكون قد ناقشته وشكلت لها مناخات أدبية مقبولة عند الآخر، وأفادته فى مواءمة تشكل أدبًا يتكافأ مع أدبه، ويقدم له فائدة فى المثاقفة الحضارية على مستوى الإبداع الإنسانى.

أما عولمة الأدب أو العولمة الثقافية فهى هيمنة مركزية لأيديولوجية معينة تستخدم سلطة التقنية الحديثة فى فرض سيطرتها على العالم لاحتوائه بشتى الحيل، فارضة ثقافة الأقوى، وأفكاره على المنكفئين أو المغلوبين ثقافيًا بعد إشعارهم بالدونية، إنها رسملة تبيح اختراق وعى غيرها وثقافته بما تفرضه من إنتاجها المرسوم، وجعل الآخرين مستهلكين لما تريد تسويقه مع سبق الإصرار والترصد.

فالعولمة – على حد قول الجابرى –: «إرادة للهيمنة، وبالتالى قمع وإقصاء للخصوصى. أما العالمية فهى طموح إلى الارتفاع بالخصوصية إلى مستوى عالمى. العولمة احتواء للعالم، والعالمية تفتح على ما هو عالمىّ وكونىّ»(1).

ويضيف قائلاً: «نشدان العالمية فى المجال الثقافى، كما فى غيره من المجالات طموح مشروع، ورغبة فى الأخذ والعطاء، فى التعارف والحوار والتلاقح، إنها طريق

الأنا للتعامل مع (الآخر) بوصفه (أنا ثانية) طريقها إلى جعل الإيثار يحل محل الأثرة.

أما العولمة فهي طموح، بل إرادة لاختراق (الآخر) وسلبه خصوصيته، وبالتالى نفيه من (العالم). العالمية إغناء للهوية الثقافية، أما العولمة فهى اختراق لها وتمييع»[٢].

وحين درس «عبد الإله بلقزيز» النظام الثقافى الجديد (السمعى - البصرى) الذى جعل صيرورة الصورة سلطة رمزية على صعيد الإدراك الثقافى العام للعولمة - ركز على خطورة النتيجة التى يتم تحصيلها من عولمة الثقافة قائلاً: «إنها فعل اغتصاب ثقافى، وعدوان رمزى على سائر الثقافات. إنها رديف الاختراق الذى يجرى بالعنف - المسلح بالتقنية - فيهدد سيادة الثقافة فى سائر المجتمعات التى تبلغها عملية العولمة[٣]. منبهًا إلى ضرورة إدراكهم الفرق بين وجوب وعى الفارق بين التثاقف، والعنف الثقافى من جانب واحد، إذ يراد فى الأول معنى الحوار والتفاهم، بينما يتلازم معنى الثانى مع الإكراه والعدوان. أما الأهم فى الأمر، فهو أن التثاقف يجرى بين الثقافات على قاعدة الندية[٤]».

ولكن كيف يمكن أن يتحقق هذا الطموح المشروع فى جعل ما هو محلى عالميًا؟ إن سؤالاً كهذا لابد أن يكون قد مر فى خلد المفكرين، والنقاد ودارسى الأدب من الأكاديميين، ولابد أن يكونوا قد فكروا فى الإجابة عنه، لكن تلك الإجابات ظلت حبيسة جعابهم، باستثناء دراستين - على حد زعمنا - تكفلتا بالإجابة أكاديمياً عنه، كانت الأولى لمحمد غنيمى هلال[٥]، وكانت الثانية لحسام الخطيب[٦].

وإذا كانت الأولى فصلاً فى كتاب جرى طبعه قبل أكثر من سبع وثلاثين سنة، فإن الثانية لم يمض عليها حول بعد، لكنها قدمت إجابة رصينة دلت على خبرة كاتبها، ودقة آرائه تعريفًا وإيضاحًا، ومقومات.

ففى التعريف قصد بعالمية الأدب أنه «ارتقاء أدب ما، كليًا أو جزئيًا، إلى مستوى الاعتراف العالمى بعظمته، وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته، والإقبال على ترجمته وتعرفه ودراسته، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً فى تشكيل المناخ الأدبى العالمى لمرحلة من المراحل، أو على مدى العصور»[٧].

وفـى الإيضـاحات قـدم شـرحاً لكـل فقـرة فـى الـتعريف، بيـنما فصّل القول فى المقومـات فكانـت ذاتـية، ولغوية وإطارية، وأسهب فى كل تفريع منها، لكنه أكد على ضـرورة توافر شرط الإتقان الفنى لأى عمل يرشح نفسه للعالمية، مع أن هذه الحدود من الإتقان ليست لها مواصفات واضحة متفق عليها، مشيراً إلى أن المبدأ العام لسحر التأثير وتقـبله عالـميًّا يـتألف مـن مـزيج غريب من التوتر، والإدهاش والإثارة، والخروج على المـألوف، والتلاعـب بمسـتويات الوعـى، وتفجـير الجملـة، والاستعمال الخاص جدًّا، والتعسفى للكلمة وغير ذلك(٨).

لهـذا، فـإن عالمـية الأدب تقتضـى مقاومـة العولـمة الثقافـية، لإيقـاف الاختراق وهيمـنة الثقافة الأقوى، وسيطرة الأيديولوجية المبرمجة تقنيًّا، وهذه المقاومة: «ليست دعـوى رجعية لقطع آصرة التفاعل الثقافى مع العالم الخارجى، بل هى طريقة للقول إن الثقافة العالمية الحقيقية هى ثقافة سائر المجتمعات دون استثناء، فالكونية هى التميز فى مجال الرموز»(٩). وهذا ما شئنا الدخول إليه.

* * *

سـعى الرواد إلى تخطى السائد (بعد مناقشته) إلى غير المألوف، مشيرين، خلال نصوصـهم، وتجـاربهم الحديـثة، إلى ما فيه من سلبيات تبرر تخطيه ومعانقة فضاءات التحول نحو التحديث المبنى على مراجعات فكرية، وقراءات عديدة للخطاب الإبداعى (فـى الشـعر خاصـة) ومقولاته المستظهرة أجيالاً. وإذا كان الاستلاب الفكرى واحداً من أسـباب رؤيـتهم الجديدة لعالمهم آنذاك، فهو ليس السبب الوحيد المحرك لهذه الرؤى العديـدة، كمـا يحلـو لبعضـنا أن يؤكـده، إنما كانت هناك أسباب عديدة لا تقل عن هذا السـبب شـأناً، هيمنـت عـلى أفكـارهم، فصـاغت تلـك الرؤى بداءة من رفضهم للمقولة السـائدة آنـذاك «الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى يدل على معنى»، وانتهـاء بمقولة «إن أبعاد الأشياء ثلاثة ليس غير».

لأن الشعر عندهم رؤية، وموقف من الوجود، والزمن، وهذه الرؤية تتشكل عبر ثقافـة عريضـة، وإدراك شمـولى لعـالم الشـاعر الخـاص المتجسـد بوعـيه، ولا وعـيه، وأزماتـه، وطموحاتـه، وفلسـفته الخاصـة، وموقفـه مـن ذاتـه المبدعة تجاه الآخر، إلى

جانب إدراك الشاعر لعالمه الأوسع الذى يشكل الآخر والناس، والطبيعة، والكون صوره العامة فى ذلك الإدراك، فضلاً عن موقفهم من الزمن حين عدوه بُعداً جديداً، إن أهم ظاهرة فى شعر الرواد (السيَّاب، والبيَّاتى، وخليل حاوى، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس...) من حيث المنجز الفنى كان فى استخدامهم للرموز العديدة، سواء أكانت رموزاً للتضحية والعذاب، أم كانت رموزاً للخصب والنماء، وإذا كانت المرحلة الأولى قد تأثرت بهيمنة ت.إس. إليوت، وصور الدمار التى وظفتها سيتويل، فإن المرحلة الثانية قادت إلى ابتداع رموز جديدة، أو جرى تحويل لبعضها مكّنها من أن تكتسى أبعاداً غير تلك التى كانت لها، وتطور استخدام الرمز عندهم على نحو جعل بعض استخداماته تنقل من محليتها، أو خصوصية استخدامها إلى فضاء أرحب يلامس حالات إنسانية أوسع يمكن أن تكون عامة، ومتى كانت الخصوصية عامة أدرك الفن شأوه وحقق ما يريده.

إن الذات الشاعرة قد تبيح لنفسها أن تعبر عن دواخلها بأساليب ملتوية مبهمة، لكنها لا ترى فى هذا الإبهام هدفاً مقصوداً، إنما هو جزء من حياة النفس البشرية وصورة من صور الحياة.

فالرمز يدل على معاناة مختبئة فى نفس المبدع لا يريد التصريح بها، وإنما يقوده إليها لا وعيه وأحلامه الباطنية، وتكون مهمة النقد أساساً فى تحليل تلك الرموز، وتفسير اتجاهات اللاشعور على وفق ما يعتقده الناقد صواباً فى كشفه للألفاظ الموحية، وعلاقة تلك الألفاظ بعوالم الأعماق الغامضة، وتحول رموز معينة، من محلية صرف، أو خصوصية مغلقة إلى رحاب إنسانية عالمية دالة لا يجيء غفلاً من صانعها، إنما عن وعى عامد وإدراك رصين ومعاناة حقة.

* * *

جيكوريات السياب

السياب هو أسبق شاعر عربى معاصر ارتهن بالأزمة الحضارية، تعامل مع «تيمات» العناصر الطبيعية تعاملاً رمزيًا، فارتفع باللفظة الدالة عليها إلى مستوى سحرى أعطت دفقها الشعرى فى معمار القصيدة الحديثة، وأكسبتها ضروباً من رؤى إبداعية موحية.

ليس معنى هذا أن السياب اقتصر على تلك الرموز الطبيعية فحسب، إنما نعنى تفرده فيها، لأنه كان قد استخدم العديد من الرموز التى شاركه فيها غيره، لاسيما ما أفاده من الميثولوجيا والقصص الدينى، وما كان منها لصيقاً بالعذاب والتضحية، والنماء، كـ (تموز) و (عشتار) و (أدونيس) و (بعل) و (لاة) و (عوليس) و (المسيح) وغير ذلك، لكن تفرده كان فى رمزين ليس غير، هما: «جيكور» و«بويب»، فأصبحت قصائده الجيكورية (نسبة إلى جيكور) تمثل يوتوبيا السياب، ومدينته الخيالية، أو مدينته الفاضلة، وغدت جيكور رمزاً لإرم ذات العماد المعاصرة، وغدا السياب فيها شداد العصر الذى يبنى يوتوبياه بالكلام لا بالذهب والياقوت والزبرجد، ففى قصيدة «مرحى غيلان»[١٠] يفجر صوت ابنه «غيلان» فيه تداعيات سريعة، فكأن عودة الصوت إليه كانت عودة تموز إلى الحياة فى الربيع، حيث تتفجر الأنهار، وتكبر البراعم[١١]. ولكن أين؟ إنها تحديداً فى مدينة الحلم جيكور التى يتطلع إلى مثاليتها لتنقذه، وتنقذ البشر من أحزانهم وشعورهم بالإحباط:

جيكور من شفتيك تولدُ، من دمائكَ، فى دمائى
فتحيلُ أعمدةَ المدينةْ
أشجارَ توت فى الربيعِ، ومن شوارعها الحزينة
ورق البراعم، وهو يكبرُ أو يمصُ ندى الصباحْ
والنسغُ فى الشجرات يهمسُ، والسنابلُ فى الرياحْ
تعدُ الرحى بطعامهنّ
كأنّ أوردة السماء
تتنفس الدم فى عروقى، والكواكبَ فى دمائى.

أما «بويب» وهو نهرُ صغيرُ فى قرية الشاعر، فإنه غدا جزءاً من تكوينه الوجودى، وقد توحدا سويًّا، فغدا بويب السيابّ، وغدا السيابّ بويباً، فهو حين يرقد فى قاعة ميتاً يهب الحياة لبويب تضحية من أجل إعادة البعث، والخلق، لكن النهر يبادله الفداء، فيعطى دمه للبشر، وتكون النتيجة فداء بفداء:

أنا فى قرار بويب أرقدُ، فى فراش من رماله

من طينه المعطور، والدمُ من عروقى فى زلاله
ينثال كى يهبَ الحياةَ لكل أعراقِ النخيلْ

* * *

وأنا بويب أذوب فى فرحى وأرقد فى قرارى.

وهذه التضحية المتبادلة تذكرنا بمقولة «بيكيت» فى مواجهة الموت داخل كاتدرائية «كانتر برى» كى ينال «بيكيت» أكاليل الشهادة، ويرتفع إلى مصاف النساك والأبرار:

«دمهُ أعطى لشراء حياتى».

مشيراً بذلك إلى فكرة التضحية المسيحية(١٢).

إن (جيكور) و(بويب) ظلا لصيقين بالسياب، وشكلا خصوصية فى تجربته الرمزية، فلم يعودا كالرموز الأخرى مشاعين لبقية الشعراء من أبناء جيله، أو من الجيل الذى جاء بعده، لأن تحويل السياب لذينك العنصرين الطبيعيين رمزين فاعلين فى تجربته الإبداعية على نحو من الابتكار الشخصى جعل الرمزين بمنأى عن الشراكة، وبات الذى يشرب من بويب لا يستطيع أن يدعى حقًا فيه.

إن مثل هذه الرموز، وهى فى أصلها محلية ارتبطت بالمكان، وشكلت جغرافيته على مدى فضائها التاريخى قادرة على الارتفاع بالخصوصية إلى مستوى عالمى، بحيث تصبح تعبيراً عن عوالم أكبر من حدودها، ومتى أصبح الفردى، أو الذاتى عامًا فى التعبير حقق الإبداع هدفه، وأقبل (الآخر) على ترجمته، ودراسته، واحتضانه.

عائشة البياتى

فى شعر البياتى رموز عديدة بعضها شاركه فيه آخرون، وبعضها ما زال يوظف حتى هذا اليوم، غير أن رموز المرأة التى وظفها البياتى قد تأرجحت بين ما كان منها عامًا، وما كان خاصًا: فـ «خزامى» و«هند» و«عشتار» و«عين الشمس» وغيرها ظلت عامة مشاعة بين الجميع، سواء تم استخدامها فنيًا، أو إشاريًا، لكن: «قمر شيراز» و«لارا» و«عائشة» توحدت سويًا لتعلن عن رمز موحد يلتصق بالبياتى وحده، ويشكل تفرداً فى النهاية مبتعداً عن جغرافية الشعراء المستلهمين لها مسافات ليس من السهل قياسها.

إن توحد هذه الرموز بـ «عائشة» حصراً كان له ما يبرره، فعلى الرغم من كل إيحاءاته الإنسانية الاسمية فقد غدا موحياً بالأسطورية، إذ تطور استخداماً ليشى بالأبدية امتداداً، ثم يشكل أخيراً مدينة العشق التى حلم الشاعر بها، وأرادها وطناً له ولكل حبيباته. والبياتى فى توحيده لهذه الرموز فى رمز واحد ينطلق من وعى عامد ليشكل خصوصية استخدامه، فهو يرى فى «عائشة» رمزًا زمنيًا وأبديًا، فمن حيث كونه زمنيًا فلأنه اسم لامرأة من لحم ودم، ومن حيث كونه أبديًا فلأنه تطور محليًا فامتد من عشتار السومرية إلى عشتروت الفينيقية، ثم تحول إلى «عائشة» بعد ظهور الإسلام فى الحاضنة العربية(١٣).

إن عائشة فى شعر البياتى رمز للأنوثة والثورة والأسطورة، إنها صنوُ للتصوف، لذا فهو يراها مركباً إنسانيًا جديدًا ولد من كل الأشياء، وأصبح كائناً جديداً ستولد منه أشياء جديدة (أيضاً) ولعل التوحد والتحول والتعين هو الذى يقرر مصير هذه الرموز، ويعطيها مساحة أوسع على خارطة الشعر وهو يواصل رحلته(١٤).

إن قصيدة «بستان عائشة»، تكشف – كما يقول الشاعر – عن أن هذا البستان كان مدينة مسحورة، لذلك كان عرب الشمال وهم يحجون إلى نهر «الخابور» كل عام فى فصل الربيع لاينسون أن يقدموا للنهر (الخابور) الأضاحى والقرابين لكى يفتح لهم أبواب هذه المدينة المسحورة (البستان)، لكن ذلك كان يجرى دون جدوى(١٥):

بستان عائشة على «الخابور»
كان مدينةً مسحورةً
عربُ الشمالْ
يتطلعونَ إلى قلاع حصونِها
ويواصلون البحث عن أبوابها
ويقدمونَ ضحيَةً للنهر فى فصل الربيع
لعل أبوابَ المدينةِ
تستجيبُ لهمْ
فتُفتَحُ / كلما داروا

اختفى البستانُ
واختفت الحصونْ
فإذا خبا نجمُ الصباحْ
عادوا إلى «حلب» لينتظروا
ويبكوا ألف عام
فلعلهم فى رحلة أخرى إلى «الخابور»
يفتتحونها
ولعلهم لايفلحون(١٦).

إن عودة عرب الشمال، إلى حلب باكين وهم ينتظرون ألف عام أخرى؛ لكى يحجوا إلى مدينتهم المسحورة بحثاً عن بواباتها - يذكرنا بمدينة «إرم ذات العماد» التى لا تظهر إلا مرة واحدة كل أربعين سنة، وسعيدٌ من يستطيع أن يهتدى إلى بابها.

إنّ رمز عائشة هذا تحول من محليته، وآدميته، إلى رمز إنسانى عام، فأضحت خصوصيته المرتبطة بالمبدع محليًّا قادرة على الانتشار عالميًّا بسحر التأثير الذى أحدثته، ولم يكن هذا ليتم من غير قدرة المبدع على تقديم الرمز متقناً.

صقر أدونيس

فى ديوان أدونيس «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» قصيدتان عن «الصقر» وتحولاته. كتبت الأولى عام ١٩٦٢م، والثانية بين عامى ٦٣، ١٩٦٤م، وتُعد «تحولات الصقر» مكملة لـ (اللوحة) الأولى، ولايمكن الفصل بينهما إلا بالتسمية.

اختار أدونيس رمز «الصقر» مجالاً لإحداث ما يمكن أن يسمى بعملية التلاقح الحضارى بين الشرق والغرب، وإن بدا الصقر أقرب إلى قصيدة القناع منه إلى الرمز.

ففى اللوحة الأولى «الصقر» يبدأ الرمز حركته نحو الفرات، فى حين يخيم الموت على كل شىء، وخلال هذا الجو الرهيب يسمع الصقر صوت الفرات يبشر بالنبوأة التى ستحدث لا محالة، وهذه النبوأة تشير إلى أن الصقر هو الذى سيحمل حضارة الشرق إلى الغرب، وأن إشعاعها سيمثل عودة الحضارة العربية متمثلة برمز قريش(١٧).

- قريشُ...

لؤلؤة تشعُ من دمشقْ

يخبئها الصندلُ واللبانْ

أرق مارق لهُ لبنان

أجملُ ما حدثَ عنه الشرقْ

فـي حين تبدأ اللوحة الثانية «تحولات الصقر» بصيحات تنادى الصقر أن يعود، لكـنه يظـلُ ماضـياً، فـتهدأ الصـيحات تدريجـيًّا، إنها تمثلُ الماضى وهو يريدُ الانفلات منه، فالماضى يشده إلى ميراث، ولغة، وأبراج، وصوت الداخل يدعوه إلى تحقيق وجوده الجديد، وخلال هذا التردد يستذكر قوله:

«إن العلى شدّت بهمٍّ طارق

فأركب إليها شبح المضايق

أولا، فأنت أرذلُ الخلائق»

وفي تردده هذا ينتهى إلى أنه أخيراً سيفترق عنه، لأن للصقر زمناً هو غير زمن الماضى، فزمنه الضحى، وزمن ماضيه الموت[١٨].

طاغٍ، أدحرجُ تاريخى وأذبحهُ على يدىَّ، وأحييه،

ولىَ زمنٌ أقودهُ، وصباحاتٌ أغذيها.

* * *

لكن أمام الضحى والموت نفترق

إن رمـز «الصقر» لم يرتبط بشاعر كما ارتبط بأدونيس، ولم يوظف هذا التوظيف الرمـزى، وإذا كـان صـقر قريش رمزاً معروفاً لعبد الرحمن الداخل، فإنه فى «تحولات الصـقر» غـدا رمـزاً للإنسـان العـربى الـذى يهب حياته ثمناً من أجل أن يحيا الآخرون أحـراراً. ولعـل ذلـك يتضـح فـى مرثـيات الصـقر وشواهد قبره من خلال عشر شجرات يتـناوبن تقديـم المـراثى والشواهد، تختتمها العاشرة بروايتين: الأولى تقول إن الصقر بُعث إلى الحياة ثانية بعد أن شق قبره وطار باحثاً عن الأرض / الأم:

وقيل بعد القبر، شق القبر: ألقى
موتهُ وطار
يبحث عن أمومة
في وطن الإنسان

والثانية تقول: إن للصقر زوجاً حبلى تنتظر مخاضها لتعلن عن ميلاده من جديد، فإنّ صح موت الغارس، فإنّ الغرس على موعدٍ مع الربيع، حيثُ البعثُ والتجدد[19]»:

وقيل: كانت زوجةً فقيره
هنا وراء التلة الصغيره
حبلى
وبين الليل والنهار
في الصمت:
في التمزق المضيء،
تنتظر الطفل الذى يجيء.

في هذا الرمز «الصقر» يحقق أدونيس مقولته في أنّ الشاعر يرصد العالم كله، وينبيء بتحولاته، ويضيء هذه التحولات[20]، بوصفه مبدعاً يرى وجوده الجزئي فاعلاً في كل إنساني[21]، بحيث تصبح تفجراته قادرة على خلق الإنسان العربيّ، وتحريك فكره وكيانه كله في اتجاه الثورة[22].

* * *

وإذا كانت «جيكور» قد التصقت ببدر شاكر السياب، و «عائشة» بعبد الوهاب البياتي، و«الصقر» بأدونيس، وشكلت رموزاً إنسانية عامة بعد أن نقلتها التجارب العظيمة من محليتها الخاصة إلى تخوم العالمية وفضاءاتها، فإن رموزاً أخرى لشعراء آخرين قد تحدّت عزلتها، وحلقت في آفاق دنت من تلك التخوم، أو حطت على مقترباتها إيذاناً بمواصلة الرحلة، ونقصد بها رموز «السندباد» و«العازر» اللذين شكلا ملمحين مهمين في تجربة خليل حاوي، و«عجيب بن الخصيب» و«بشر الحافي»

اللذيـن مكـنا صـلاح عـبد الصبور من جعل التجربة تعطيبعداً إنسانيًّا يتحد فيه ما هو ذاتـى، مـع ما هو حاصل تاريخيًّا[٢٣]، وغيرها من الرموز التى يمكن أن تكون عالمية فى تفسيرها للوجود، أو المصير الإنسانى، أو التعبير عن اللون المحلى الخاص الذى يقدمه المبدع متقناً من خلال حرصه على فرادة نكهته، وخصوصيتـها فنيًّا.

* * *

الهوامش

(١) محمد عابد الجابرى «العولمة والهوية الثقافية: عشر أطروحات»، مجلة المستقبل العربى ١٧ ع[٢] /١٩٩٨م،.

(٢) نفسه، ١٧.

(٣) عبد الإله بلقزيز: «العولمة والهوية الثقافية: عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة»، ٩١-٩٩، مجلة «المستقبل العربى» ١٩٩٨/٣م.

(٤) نفسه، ٩٨.

(٥) دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية العالية،القاهرة/ ١٩٦٢م.

(٦) ملامح العالمية الأدبية فى عصر الاتصال والعولمة (٣٢-٣٨). مجلة (علامات فى النقد) المجلد الثامن / الجزء الثلاثون ديسمبر ١٩٩٨م.

(٧) نفسه: ٢٤-٢٥.

(٨) ينظر نفسه: ٣١-٣٢

(٩) عبد الإله بلقزيز «عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة»،٩٩.

(١٠) ديوان بدر شاكر السياب، جـ١، دار العودة، بيروت ١٩٧١

(١١) ينظر للباحث: الأسطورة فى شعر السياب، ٩٧

(١٢) ينظر للباحث: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ١٣٠

(١٣) عبد الوهاب البياتى: «ينابيع الشمس» ١٦٨.

(١٤) نفسه ١٦٦.

(١٥) نفسه ١٦٨.

(١٦) الأعمال الشعرية، ج:٢، ٤٨٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٩٥م.

(١٧) ينظر: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ٣٣-٣٤.

(١٨) نفسه، ٣٦.

(١٩) نفسه، ٣٩.

(٢٠) زمن الشعر، ١٧٥.

(٢١) نفسه، ١٧٧.

(٢٢) نفسه، ١٣٦، وينظر: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ٤٠.

(٢٣) ينظر: أوفسيانيكوف، ١٣٧.

مصادر الورقة ومراجعها

١- أدونيس (علي أحمد سعيد)
(كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٧١م.
٢- أدونيس
«زمن الشعر» ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٧٨م.
٣- بدر شاكر السياب
«ديوان بدر شاكر السياب» ج١، دار العودة، بيروت ١٩٧١م.
٤- د.حسام الخطيب «ملامح العالمية الأدبية فى عصر الاتصال والعولمة» مجلة «علامات فى النقد» المجلد الثامن / الجزء الثلاثون، ديسمبر، ١٩٩٨م.
٥- عبد الإله بلقزيز «العولمة والهوية الثقافية: عولمة الثقافة، أم ثقافة العولمة» مجلة «المستقبل العربى» العدد ٢٢٩ آذار، ١٩٩٨م.
٦- د.عبد الرضا علىّ «الأسطورة فى شعر السياب» ط٢، دار الرائد العربى، بيروت ١٩٨٤م.
٧- د.عبد الرضا على «دراسات فى الشعر العربى المعاصر، القناع، التوليف، الأصول» ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥م.
٨- عبد الوهاب البياتى «الأعمال الشعرية» ج:٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.
٩- عبد الوهاب البياتى «ينابيع الشمس، السيرة الشعرية» ط١، دار الفرقد، دمشق ١٩٩٩م.
١٠- م.أوفسيانيكوف، و ز.سمير نوفا «موجز تاريخ النظريات الجمالية» ترجمة باسم السقا، دار الفارابى، بيروت ١٩٧٥م.
١١- محمد عابد الجابرى «العولمة والهوية الثقافية: عشر أطروحات» مجلة «المستقبل العربى» بيروت، العدد ٢٢٨، شباط ١٩٩٨م.
١٢- د.محمد غنيمى هلال «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر». معهد البحوث والدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٢.

جدلية العالمية والمحلية فى الأدب العربى الحديث:
مؤشرات التماثل فى «الإخوة كرامازوف»
لدوستويفسكى و«الثلاثية» لنجيب محفوظ

عثمان بدرى

ملخص البحث

لا شك أن الوعى الفنى والأدبى والجمالى الأصيل - بمعنى التفرد والتميز - لا يتطابق مع مساحة الوعى الاجتماعى الجاهز الذى تتيحه الحياة خارج التجارب الفنية والأدبية.

فالأدب بطبيعته ووظيفته المتميزة، هو ذلك النشاط الإبداعى، الإنسانى الحيوى الخلاق الذى يعد «مخبرًا» جماليًا، حيًا للإشكاليات الاجتماعية والإنسانية الكبرى التى تؤرق الإنسانية كلها دون أن تخص مجتمعًا بعينه، وإن تلونت بلونه المحلى الخاص.

ولذلك فإن كل التجارب الفنية والأدبية الأصيلة التى تألقت عبر العصور والحقب هى التى تجذرت فيها - أكثر من غيرها - جدلية العلاقة الظاهرة أو المضمرة، التى تمثل إشكالية «العالمية والمحلية».

ذلك أن التجارب الفنية والأدبية الفذة توق متواصل لما يجب أن يكون وليست انغلاقا على ما هو كائن.

وربما هذا ما يفسر المقولة الجمالية والفلسفية المأثورة عن «المعلم الأول» «أرسطو» حينما قال:

(إن الحقيقة الشعرية أدخل فى باب الحقيقة وأدل عليها من الحقيقة التاريخية).

وإذا كان الأدب العربى، فى عصوره المختلفة، قد عبر عن جدلية العالمية والمحلية بنسب كمية ونوعية متفاوتة فى الانغلاق والانفتاح وفى الإطلاق والتقييد وفى

الجواهـر والاغـراض، فـإن إشـكالية العالـمية والمحلية، قد تعززت في مختلف الأنواع الأدبية التي تكون بتكاملها فيما بينها ما ندعوه بالأدب العربي الحديث.

إلا أن الكاتـب الـروائي «المعـلم»، المتميز، «نجيب محفوظ»، هو الذي استطاع أن يذيـب ويصـهر الاهـتمامات العالـمية فـي الاهتمامات المحلية إذ بقدر ما وجدناه دقيقاً ومتنوعًا في رسمه لما يزخر به واقعه المحلي منذ الثلاثينيات حتى الثمانينيات، بقدر مـا وجدناه أدق وulrأعمقعأعمق وأشمل في رؤيته الفنية للواقع المحلي، بوصفه جزءًا لا يتجزأ من الوعي الإنساني العالمي.

ودون قصـد إلى المـبالغة يمكـن القـول بـأن نجيب محفوظ من بين أبرز الروائيين العرب الذين جسدت أعمالهم الروائية حوار الثقافات وحوار الحضارات وحوار العقائد والإيديولوجيات، وحوار السلوكيات.

ومـن ثمـة، فـإذا كانـت هـناك خاصـة مميزة عند هذا الروائي، فهي تتمثل في بلـورة وصـقل «الوعـي الحـواري»، حـتى وإن جاء ذلك في كثير من الأحيان بالأساليب والتقنيات غير الحوارية.

وبهـذا المعـنى يـبدو نجيـب محفـوظ مستكشـفاً عـن بعـد لآفـاق القـرن الحـادي والعشرين الذي صارت فيه العالمية محلية والمحلية عالمية.

ولعـل دراسـتنا لمؤشـرات الـتماثل فـي «الإخـوة كـرامازوف» لدوستويفسـكي و«الثلاثـية» لنجيـب محفـوظ، تعـزز جدلـية العلاقـة بين العالمية والمحلية في الأدب العربي الحديث.

مؤشرات التماثل فى «الإخوة كرامازوف» لدوستويفسكى
وثلاثية نجيب محفوظ - قراءة استطلاعية -

٢- الإطار الأدبى، النوعى لدوستويفسكى ونجيب محفوظ.

٣- مؤشرات التماثل فى العملين الروائيين.

١-١ ليس هذا البحث دراسة أكاديمية مقارنة، ذات مستلزمات وقرائن منهجية ومعرفية دقيقة، وإنما هى قراءة استطلاعية أولى، ذات زاوية منفتحة على «الأدب المقارن»(١) بمفهومه الواسع، الذى لا ينغلق فى دائرة القرائن المادية المحسوسة التى تستوجبها قضية «التأثير والتأثر»، التى اعتمدتها الدراسات التقليدية المقارنة(٢).

وهذه القراءة الاستطلاعية التى تنطلق – أساسًا – من رصد التماثلات النصية، يمكن أن ترشد وتؤسس، لتنبثق عنها دراسة علمية مقارنة فيما بعد.

وتستند هذه القراءة إلى مبررات كثيرة يمكن إجمالها فى:

١- أن تطور وازدهار مختلف وسائل «الاتصال» فى العصر الحديث ساعد على تقارب الشعوب والحضارات من بعضها، ومكن – نتيجة لذلك – من شيوع وحدة اهتمامات مشتركة بالقضايا الإشكالية الكبرى التى تطبع وعى الإنسان فى العصر الحديث، خصوصًا ما يتصل بالإشكاليات الإيديولوجية.

٢- وفى هذا السياق نجد أن مقولة : «الأدب لا يلده إلا الأدب» قد تبلورت واتضحت فى كل الأشكال الأدبية التى أثمرتها عبقرية العصر الحديث بوجه عام، ومكن لها الخطاب الروائى – بوصفه ملحمة العصر الحديث – بأشكاله واتجاهاته ورؤاه المتنوعة، بوجه خاص.

٣- إذا كان «اتصال» الأدب العربى الحديث (ب) و(مع) الأدب الغربى فى بيئاته واتجاهاته وأشكاله المتنوعة، مسلمة بديهية، فإن ذلك يبدو أكثر حيوية وإلحاحا فى مجال الخطاب النثرى، النقدى والقصصى والروائى والمسرحى، لدى كتاب مرموقين يمثلون مساقط الضوء المتوهج فى خارطة الأدب العربى الحديث،

مثل طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) فى مجال النقد، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) فى مجال المسرح، وجماعة «المدرسة الحديثة» بوجه عام، ومحمود تيمور (١٨٩٤-١٩٧٣) بوجه خاص، فى مجال «القصة القصيرة»، ونجيب محفوظ فى مجال «الخطاب الروائى».

١-٢ وما من شك أن الاتجاه الأدبى الذى يمثل مدار كل الإنتاج الروائى عند نجيب محفوظ، هو اتجاه أو شكل الرواية الواقعية فى صورها ونماذجها الانتقائية التى تنزع منزعًا تصويريًا، تعبيريًا، يجمل أكثر مما يفصل، ويوحى أكثر مما يشير، ويشخص ويجسد أكثر مما يحاكى أو يعكس، ويضمّن ويتضمن ويرمز أكثر مما يصرح أو يعلن أو يقرر أو يخبر.

إلا أن أبرز عمل روائى ضخم، «تمثل» فيه، و«مثل» به نجيب محفوظ، إيقاع ووقع المعنى أو «اللامعنى» فى حياة المجتمع المصرى الحديث، على طريقة الروائيين الواقعيين الكبار، هو العمل «النهرى» ذو البناء الملحمى وإن لم يكن ملحمة بالمعنى التقليدى، ممثلاً فى «الثلاثية»، التى تتكون من ثلاث روايات تمتلك منطق القراءة المنفصلة والمتصلة، فى الوقت نفسه، وهى: بين القصرين» (١٩٦٥)، «قصر الشوق» (١٩٥٧)، «السكرية» (١٩٥٧).

١-٣ ولما لهذا العمل المتميز فى خارطة الرواية العربية الحديثة من أهمية فنية واجتماعية وحضارية وإيديولوجية، فقد حظى بدراسات كثيرة، لعل من أهمها الدراسة التطبيقية المقارنة التى أنجزتها الباحثة سيزا أحمد قاسم، بعنوان فنى متميز هو «بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ»[٣]، حيث وصفت وحللت وعللت الباحثة فى هذه الدراسة مظاهر «التماثل» و«الاختلاف»، الجزئى والكلى، بين «الثلاثية» كعمل مستقبل، وبين أبرز الأعمال الروائية الواقعية الغربية الكبرى عند «هونورى دى بالزاك» (H.DE BALZAC) (١٧٩٩-١٨٥٠) و«إميل زولا» (E.ZOLA) (١٨٤٠-١٩٠٢) و«جوستان فلوبير» (G.FLAUBERT) (١٨٢١-١٨٨٠)، وغيرهم. لكن بالرغم من أصالة وأهمية هذه الدراسة، فإن القارئ يصاب بشىء من خيبة التوقع، عندما يعلم أن هذه

الدراسة لم تأخذ بعين الاعتبار حضور أو غياب الرواية الواقعية فى أوروبا الشرقية، خصوصًا عند أعلامها الكبار، مثل «تولستوى» (L.TOLSTOY) (١٨٢٨-١٩١٠)، و«مكسيم غوركى» (M. GORKY) و«فيدور ميخائيلوفيتش» «دوستويفسكى» (DOSTOEVSKYS) (١٨٢١-١٨٨١) خصوصًا فى رواية «الإخوة كرامازوف»، التى تؤكد دراسات كثيرة على أنها أعظم إنجاز فنى وفلسفى فى الأدب العالمى الحديث بوجه عام، وفى الرواية الواقعية بوجه خاص، والرواية الروسية بوجه أخص[٤].

٢-١ وبما أن المؤشرات المتماثلة - وكذلك المتخالفة - فى هذين العملين ينتظمها إطار الرؤية الواقعية، سواء فيما يتصل بالمجال «الموضوعاتى»[٥] (La thematique)، أو فيما يتصل بكيفية إعادة بناء وصياغة المادة الموضوعاتية، بحيث تتحول إلى استبصار فنى فلسفى شامل، عميق، حيوى، فإنه من المستحسن أن نلقى نظرة مركزة على مفهوم الرواية الواقعية، خصوصاً فى الأعمال الروائية الواقعية المفتوحة التى لا تنغلق على «الواقعية»، بوصفها نقيضًا كليًا للمثالية أو الرومانسية، وإن كانت كذلك فى بعض الجوانب. ونعنى بذلك الأعمال الروائية التى تنعت بنعوت مميزة، مثل «الرواية النهرية» أو «الرواية الانسيابية» أو «روايات المصير» و«الوضع البشرى» أو «روايات صراع الأجيال»...إلخ.

وبالطبع فإن رواية «الإخوة كرامازوف» وثلاثية نجيب محفوظ، من بين أهم الأعمال التى تنطبق عليها جل هذه النعوت المميزة.

ورغم أن مفهوم «الواقعية»[٦] (LE realisme) محفوف بالغموض والاضطراب، فإنه يعنى - فى مجال الأدب القصصى الروائى - الطريقة الفنية التى يتم بها إدراك الحياة الإنسانية المادية المحسوسة الظاهرة أو المضمرة، التى تأخذ فيها الواقع والحقائق والمعطيات المكانية والزمنية والبشرية «الموضوعية» مركز الصدارة، دون إهمال النوازع والأهواء والأشواق الروحية للإنسان الذاتى الفردى، بوصفه جزءا لا يتجزأ من المدرك الاجتماعى بالدرجة الأولى.

وإذا كانت الرواية الواقعية لا يمكن أن تخضع لمجموعة من اللوائح المدرسية

الجاهزة، فإن الإشكالية الحقيقية التى يواجهها المبدع والمتلقى، فى آن واحد، لا تكمن فى الصيغة التى مؤداها «ماذا» هناك من «مظاهر» أو «ظواهر» أو «موضوعات» أو «مضامين» مادية محسوسة للواقع عند هذا الروائى أو ذاك، فهذا فى الواقع من باب تحصيل الحاصل فى كل التجارب الروائية الواقعية، وإنما تكمن فى الصيغة أو «الصيغ» الكيفية التى مؤداها كيف «تمثل» وكيف «انفعل» ثم «عبر» هذا الروائى أو ذاك عن الحياة الواقعية للمجتمع، لا كما هى وإنما كما يجب أو يفترض أن تكون فى «المنظور الروائى»[٧] (Perspective narrative) حتى وإن جاء ذلك المنظور مفارقاً تمامًا لآفاق توقع القارئ السلبى.

ولعل هذا ما تشير إليه - على سبيل المثال - بعض الاستبصارات النقدية النافذة التى تؤكد كلها على «تحويل» الواقع الخارجى إلى رؤية فنية داخل الرواية، فهذا «هنرى جميس» (H.JAMES) يرى أن الرواية هى «فن صناعة الحياة» فيقول: «وحيث نتجول فى عالم مبارك لا نعرف أى شئ فيه إلا عن طريق الأسلوب... وحيث تكون الصورة أسمى من الشيء نفسه، حيث الفن يصنع الحياة»[٨]. وهذا الروائى الواقعى الفذ (فلوبير) يقول بصوت عال معارضًا طريقة الواقعيين الاستقصائيين الذين تستغرقهم التفاصيل والجزئيات الماثلة فى الواقع الخارجى: «على الواقع الخارجى أن يدخل فينا ويجعلنا نكاد نصرخ لكى نحسن تصويره»[٩]. بل إن عملاق القصة القصيرة «جى دو موباسان» (G.du.MAUPASSANT) (١٨٥٠-١٨٩٣) يذهب بعيدًا حينما يرى أن «الواقعى إن كان فنانًا حقًا لن يذهب إلى عرض الحياة فى صورة فوتوغرافية ساذجة ولكنه سيذهب إلى عرض صورة أكثر حقيقة وحيوية وكمالا من الحقيقة... وإننى أعتقد أن الواقعيين الموهوبين يجب أن يسموا بالإيهاميين»[١٠].

وعلى نحو ما رأى الناقد المجرى «جورج لوكاتش» (G.LUKACS) فإن الرواية الواقعية «اعتراف بحقيقة أن العمل الأدبى لا يمكن أن ينهض على فكرة التوسط الجامد الخالى من الحياة، كما يفترضها الطبيعيون، وعلى فكرة المبدأ الذى يذيب نفسه فى اللاشيء»،[١١] كما يرى ذلك الذاتيون.

لقد كانت الرومانسية - خصوصًا عند بعض غلاتها - تنظر للشعر والشاعر،

نظـرة ذاتـية متعالـية – وإن لم تكـن مسـتعلية لا تخـتلف كـثيرا عـن الـنظرة المثالـية المتلاشـية فـى المطلـق. ولعل أدل مثال على ذلك المقولة التى صاغها عباس محمود العقاد شعرا عندما قال:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس   والشاعر الفذ بين الناس رحمن

وبذلـك ضيقت – بقدر ما فتحت – من مجالات العمل الأدبى، حين حصرته فى الحياة العاطفية العاصفة، وفى الأخيلة المجنحة الشرودة، وفى ارتياد عالم «المجهـول المعلـوم» الـذى لا يتـناهى هـروبًا مـن صخب الحـياة وضـجيجها وتدافعهـا من جهـة، واعـتقاداً مـنها بـأن «الحقـيقة» تكمـن – دائمًـا – خلف مدركاتنا الحسية المباشرة، من جهـة ثانـية. أما الواقعية فهى على عكس ذلك تمامًا، وذلك لأن «رؤيتها للعالم»، تقوم – أساسًـا – عـلى مبدأ «النسبية»[١٢] (Relativisme) الذى من مستلزماته تحقيق مبدأ «التعادليـة»[١٣] – على حد قول توفيق الحكيم – فى كل شىء بين المادة والروح، والذاتى والموضوعى، والخاص والعام، والجزء والكل. كما أنها لا تفترض جدلاً – شأن المثالية – التسـليم (ب) والاحـتكام) (إلى) سـلطة المـثل الفوقية القارة التى لا مجال للخوض فيها والـتداول حولهـا، وإنمـا هـى – الواقعـية – تنسـب تلـك المـثل (أى تجعلها نسبية)، وتبحـث عـن مصـداقيتها أو تهافـتها فـى سـلوك ومواقف المجتمع وفى تجارب حياته اليومـية المليـئة بالتناقضـات والمفارقـات، والمفعمـة – نتـيجة لذلك – بالحياة اليومية. وربمـا لهـذا جـاءت مخـتلف الأنمـاط والـنماذج البشرية التى تفنن الكتاب والواقعيون الكـبار فـى خلقهـا، مقـنعة لوعى ووجدان المتلقى بطبيعتها المتناقضة، وبسلوكها الذى يـبدو – فـى الظاهـر – شـاذًا وغـير منسـجم مع نظم السلوك الاجتماعى العام، وبرؤاها المركبة وأقوالها المتعارضة.

وهـذه القـراءة الانتقائـية للواقعية تنطبق على أعمال كل الروائيين الذين لم تبق أسـاليبهم السـردية ورؤاهـم الفنـية والفكرية حبيسة تيار أو مدار روائى واقعى واحد. ومـن أبـرز هـؤلاء الكـتاب الذيـن أضـافوا للواقعـية وأثـروها، الكاتـبان الروائـيان: «دوستويفسـكى» فـى الأدب الروسـى الحديـث ونجيـب محفـوظ فـى الأدب العـربى الحديـث. ولعـل أول مـا يخـرج بـه القارئ من كل أعمالهما الروائية، بوجه عام، ومن

«الإخـوة كـرامازوف» و«الثلاثـية»، بوجه خاص، هو أن الطرق والتقنيات والرؤى التى تمـيزت بهـا الـرواية الواقعـية لا تملـك قابلـية الأفضـلية قياسًا إلى غيرها؛ لأن الحياة الإنسـانية، أعقـد وأشمـل مـن أن يحـيط بهـا هـذا الاتجـاه الأدبى أو ذاك، مهما كانت مزاعمه أو حججه فى امتلاك الحقيقة من غيرها.

وربمـا لهـذا نجد أن أعمالهما الروائية يشملها إدراك أحد نقاد الواقعية «ويليام شـارب»، الـذى لا يـرى تعارضًا جوهريًا بين الفنان الواقعى الأصيل والفنان الرومانسى الأصـيل، وذلـك فـى قولـه: «إن الفـنان الصـادق هـو ذلـك الـذى لـيس بـالواقعى ولا الرومانسـى، بل الذى توجد فى أعماله طاقة التكوين الكامنة فى أعلى خصائص أساليب الواقعية الأصيلة إلى جانب أعلى خصائص الأدب الرومانسى الأصيل»[١٤].

٢-٢ وانطلاقـاً مـن الخلفـية المركزة السابقة، سنحاول استطلاع بعض المؤشرات المتماثلة فـى ثلاثـية نجيـب محفـوظ، كعمـل روائـى واقعـى، نهـرى، شمـولى لاحق، وفى روايـة «الإخـوة كـرامازوف» الـتى نشـرت – بـادئ ذى بـدء – مجـزأة فـى مجلـة «البشير الروسـى» مـا بـين ١٨٧٩-١٨٨٠، أى خـلال السـنوات العشر الأخيرة من حـياة «فـيدور ميخائيلوفيـتش دوستويفسـكى» الـذى ولـد بـتاريخ ٣٠ يناير ١٧٨١ بمديـنة «بطرس بورغ». ولم تعرف رواية «الإخوة كرامازوف» ككتاب إلا فى شهر ديسـمبر ١٨٨٠. والنسـخة الـتى اعـتمدنا عليها هى الترجمة العربية التى قام بها المترجـم السـورى البـارع، الدكـتور سـامى الدروبـى، والـتى صـدرت عـن المؤسسة المصرية العامـة للتألـيف والنشـر بالقاهرة (د.ت). وتتكون هذه النسخة من رواية «الإخـوة كـرامازوف» مـن ثلاثــة أجـزاء، يـبلغ عـدد صـفحاتها الإجمالـية ألفـاً وسـبعمائة وتسـعين صـفحة (١٧٩٠) تشـغل فـيها مسـاحة الـنص الـروائى ألفـا وخمسـمائة وخمسـا وسـبعين صـفحة (١٥٧٥). وعـلى خلاف الطريقة التى نشرت بهـا «ثلاثـية» نجيـب محفـوظ فـإن نشـر – وربمـا كـتابة – نـص روايـة «الإخـوة كـرامازوف» خضـع لمعـايير النشـر – لأول مـرة – فى المجلات، حيث نجد أن كل جـزء مـن الـرواية ينقسـم إلى أجـزاء وأبـواب وموضـوعات كمـا يتضح ذلك فى هذه اللوحة:

جـ١ : ونجد به الجزء الأول:

الباب الأول: (قصة أسرة صغيرة طبية) ٥ موضوعات.

الباب الثانى: (اجتماع فى غير محله) ٨ موضوعات.

الباب الثالث: (الشهوانيون) ١١ موضوعًا.

الجزء الثانى:

الباب الرابع: (التمزقات) ٧ موضوعات.

جـ٢ : الباب الخامس: (ما للأمر وما عليه) ٧ موضوعات.

الباب السادس: (الراهب الروسى) ٣ موضوعات.

الجزء الثالث:

الباب السابع: (إليوشا) ٤ موضوعات.

الباب الثامن: (ميتيا) ٨ موضوعات.

الباب التاسع: (التحقيق التمهيدى) ٩ موضوعات.

جـ٣: الجزء الرابع: الباب العاشر: (الصبيان) ٧ موضوعات.

الباب الحادى عشر: (الأخ إيفان فيدروفيش) ١٠ موضوعات.

الباب الثانى عشر: (خطأ قضائى) ١٠ موضوعات.

الخاتمة: (...) ٣ موضوعات.

وكما هو واضح من هذه الموضوعات الروائية الجزئية التى تغطى مساحة نص رواية «الإخوة كرامازوف» بنسب كمية ونوعية متفاوتة، فإن الأساس الذى تنبنى عليه وتتوالد منه يتمثل فى بناء منظومة مفتوحة من التناقضات والمفارقات المادية والمعنوية والإيديولوجية للمجتمع القيصرى الروسى، مجسدة فى أسرة برجوازية صغيرة تؤول صيرورتها إلى التفكك فى كل شىء مما جعل الأستاذ سامى الدروبى يرى فى رواية «الإخوة كرامازوف» اختزالا مركزًا للعالم الروائى عند «دوستويفسكى» كله مصغرًا، ولكن صور هذا العالم الآن تملك من الشفافية والوضوح وقوة البناء الفنى، وتملك حتى من جمال الأسلوب، ما لم يصل إليه «دوستويفسكى» فى كل أعماله مما جعله يشعر بسعادة كبيرة حين فرغ من «الإخوة كرامازوف» وكتب يقول عندئذ: «أريد أن أحيا وأن أكتب عشرين

سنة أخرى»[١٥].

٣- والآن... أين وكيف تظهر مؤشرات التماثل فى رواية «الإخوة كرامازوف» و«ثلاثية» نجيب محفوظ؟

٣-١ لنسجل - بداية - أننا لم نعثر على قرائن مادية محسوسة خارج النصين الروائيين، تثبت أو تنفى إمكانية تأثر نجيب محفوظ بالعالم الروائى لـ«دوستويفسكى» بوجه عام، وبرواية «الإخوة كرامازوف» بوجه خاص، وإن فهم من كلام نجيب محفوظ عن قراءاته فى الأدب العالمى الحديث، أنه قد قرأها ضمن قراءاته المتنوعة للأدب الروائى الواقعى لما بعد تيار الواقعية البلزاكية، إلا أن الذى عزز لدينا فكرة التماثل غير المباشر فى هذين العملين الروائيين هو الكاتب القاص يحيى حقى الذى طرح قابلية «التواصل»، وإن لم يكن اتصالاً مباشرًا، بين كتاب القصة القصيرة الذين نعتوا حركتهم باسم «المدرسة الحديثة»، وبين الأدب القصصى الروسى الحديث، انطلاقاً من تماثل الأمزجة والطبائع والأجواء العربية الشرقية مع الأمزجة والطبائع والأجواء الروسية. وإليكم رأى يحيى حقى، كما أورده الكاتب والناقد يوسف الشارونى فى كتاب «القصة القصيرة»، نظريًا وتطبيقيًا: «ثم مرحلة الاتصال بالأدب الروسى، وتلك هى مرحلة الغذاء الروحى». وقد بهرهم الكتاب الروس مما حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم للكتابة بحرارة الشباب، ذلك لأنهم وجدوا أدبًا يتحدث عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسى الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد، أدباً يتحدث عن الصلاة والتراتيل، وعن الخمر والبغاء والجريمة والعقاب، والقديس والشياطين، وهو يحفل بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية نفس حفاوته بوصفه الطبيعة والتغنى بجمالها... وهذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملتهب العاطفة، المحروم من الحب[١٦].

وإذا كانت هذه الإضاءة المركزة ليحيى حقى يمكن أن تفتح آفاقًا رحبة فى الموضوع الذى جاءت بشأنه، فإننا أخذناها كمؤشر استطلاعى خارجى ونحن نقرأ

«ثلاثية نجيب محفوظ» فى ضوء قراءتنا لرواية «الإخوة كرامازوف» وذلك بهدف تعزيز ما بدا لنا من «تماثلات» متعددة المستويات فى هذين العملين، بصرف النظر عن المؤشرات المتباينة - وما أكثرها - فيهما.

ومع اننا لا نتحمس كثيرًا للقراءة الاستنتاجية التى تنطلق من تمثلنا لمجموعة من «المقولات» الماثلة بنسب متفاوتة فى هذين النصين الروائيين، كمقولة: «الرواية الواقعية» و«رواية صراع الأجيال» و«رواية الصيرورة المفارقة»...إلخ، فإننا يمكن - فى هذا السياق - أن نستنتج لائحة من المؤشرات المتماثلة فى هذين العملين ثم نحلل نصيًا ما يبدو منها أكثر أهمية، وتتمثل لائحة المؤشرات المتماثلة فى:

١- أن كلا العملين متماثل فى المؤشر الكمى، إذ بينما نجد أن «الإخوة كرامازوف» تتكون من ثلاثة أجزاء، تشغل المادة الروائية فيها ١٥٧٥ صفحة، بما فى ذلك الصفحات البيضاء غير النصية التى تتخلل مساحة النص الروائى، نجد أن الثلاثية تتكون من ثلاث روايات، تشغل المادة الروائية فيها ١٣٨١ صفحة، مكتوبة بشكل مكثف ومتصل لا وجود فيه لأى فضاء فارغ. وربما لو قمنا بعملية إحصائية دقيقة للكم اللغوى «المفرداتى» فى العملين، لوجدنا أن الرصيد المفرداتى الكمى للثلاثية قد يتجاوز بقليل الرصيد المفرداتى فى «الإخوة كرامازوف».

٢- أن كلا العملين تتحقق فيه الخصائص النوعية بالمفهوم الشامل والعميق الذى يتسع لاستيعاب جملة من «الواقعيات» - إن صح ذلك - كالواقعية الطبيعية والنقدية والواقعية الاجتماعية والواقعية النفسية الفلسفية، مما أذاب الحدود بين الذاتى والموضوعى والمادة والروح والخاص والعام، ومما جعل بنية الخطاب الروائى فى العملين منفتحة على أشكال متنوعة لخطابات أخرى خارجية فى الأصل، كالخطاب الدينى والخطاب الشعرى والأغانى والأمثال والحكم...إلخ.

٣- أن لكلا العملين مدار «موضوعاتى» واحد، يتمثل فى الأسرة التقليدية المرتكزة على سلطة مركزية، آمرة، ناهية، هى سلطة الأب المهيمن الذى يبدو العالم كله مختزلا فى إرادته النافذة المكينة.

٤- أن كلا العملين «يشير» «يوحي» «يومئ» «يرمز» (ب) و(إلى) فساد وتهافت مبدأ السلطة الفوقية المتوارثة، سواء كان ذلك في سياق النظم التجريدية ذات العلاقة المباشرة بالمطلق، أم كان في سياق النظم أو الأنظمة التجريبية الزمنية التي تمثلها السلطة القيصرية في «الإخوة كرامازوف» والسلطة الملكية في الثلاثية.

٥- أن كلا العملين تتضح فيه فكرة الصراع الاجتماعي والأيديولوجي على المستوى المادي والمعنوي والروحي والحضاري، مجسدة في صراع الأجيال فيما بينها حيث إرادة الآباء المتسلطين ≠ إرادة الزمن التي لا تقهر، والتي تنطبق عليها في العملين مقولة الحركة المتجددة المأثورة عن الفكر اليوناني بصيغة نفي الثبات: «إنك لا تستطيع أن تستحم في النهر مرتين».

٦- بمقتضى المؤشر السابق فإن كلا العملين يتماثلان في إنتاج وتوليد منظومة مفتوحة «للتناقض»[١٧]. (Contradiction) و«التعارض» سواء أكان على مستوى الطبائع والرؤى والأقوال والأفعال أم كان على مستوى المنظورات الأيديولوجية، مما يؤدي إلى تماثلهما في تعميق وعي المتلقي بمفهوم «المفارقة»[١٨] (Paradoxe).

٧- أن كلا العملين يتماثل في بناء ملمح «الأشباه والنظائر»، أعني بناء مجموعة من الطبائع أو السلوكيات أو المواقف المستنسخة من بعضها. ولعل أبرز عنصر دال على ذلك هو تماثل العملين في استثمارهما لعنصر «الوراثة»، سواء أكان ذلك على مستوى التكوين الطبيعي والفيزيقي والبيولوجي أم كان على مستوى التكوين المعنوي والروحي والوجداني.

٨- مع بعض الفوارق في الدرجة فإن كلا العملين يتماثلان في تعميق وعينا بالمصير المأساوي المفجع للحياة الإنسانية، التي تشمل فجيعتها الآباء والأبناء والأحفاد والنساء والرجال على اختلاف مواقعهم ورؤاهم ووظائفهم.

٩- أن كلا العملين يتمثلان تقنيًا و«رؤيويًا» في بلورة مفهوم التعدد والتنوع الصوتي الذي يطلق عليه مفهوم «البوليفينية»[١٩] (Polyphonicie)، الذي يعود الفضل في تعميقه إلى الناقد الروسي المتميز «ميخائيل باختين» (MICHAEL BAKHTINE).

١٠- نتيجة لكل المؤشرات السابقة فإن كلا العملين لا تقنعه الحقائق والقيم الجاهزة، المعلبة، سواء كانت مادية أو معنوية أو روحية، وإنما حقيقة الحقائق هى استمرار البحث عن الحقيقة، بصرف النظر عن الوصول إليها أم لا، مما يعنى - بالنهاية - أن «رؤية العالم»[٢٠] (Vision du monde) فى هذين العملين أعقد وأعمق وأشمل مما يبدو للإنسان الحديث، وهو يعيش وهم السيطرة على العالم وامتلاك مفاتيحه. ولعل هذا الإدراك الفلسفى المركب فى هذين العملين، ينسجم مع دلالة قصور الإدارة الإنسانية فى الكون مهما تعاظمت، بدليل قوله تعالى: «وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً»[٢١].

٣-٢ إن كل هذه المؤشرات المتماثلة فى رواية «الإخوة كرامازوف» لدوستويفسكى و«الثلاثية» لنجيب محفوظ، تظل مجرد فروض استطلاعية تحتمل - جزئيًا على الأقل - الإثبات أو النفى، ما لم نختبرها نصيًا، واختبارها النصى لا يمكن - بل يستحيل عمليًا - أن يتم بمنطق اللائحة الافتراضية السابقة، وذلك لسبب أساسى وهو أن النص الروائى كإبداع فنى باللغة وفى اللغة[٢٢] يذيب كل هذه المقولات فى بعضها، ويركزها فى عنصر روائى حيوى جامع يجعلها أكثر حيوية فى إيقاعها وأكثر شمولية واتساعًا فى مجالاتها الموضوعاتية وأكثر ثراء وعمقاً فى دلالتها الفنية.

ومن قراءتنا «الأفقية» لرواية «الإخوة كرامازوف» و«ثلاثية» نجيب محفوظ، وجدنا أن العنصر الروائى الجامع الذى تفننا وأبدعا فى بنائه أكثر من أى عنصر روائى آخر، هو عنصر «الشخصيات»[٢٣] بوصفه عنصرًا مركبًا، يتداخل فيه «النمط بالنموذج» و«الخارج بالداخل» و«الخاص بالعام» «والتجريب بالتجريد». وهو عنصر حيوى، حى، بقدر ما يكشف عن امتلاك دوستويفسكى ونجيب محفوظ لبلاغة الفن الروائى، بقدر ما تكمن أهميته فيما يولده من مجالات دلالية متنوعة لا يمكننا أن نفاضل - وإن أمكننا أن نميز - فيما بينهما كأن نقول بأن عالم الشخصيات الروائية التى تزخر بها رواية «الإخوة كرامازوف» و«ثلاثية» نجيب محفوظ، أشبه ما تكون «بالوسط» المخبرى الحى، الذى تمثل فيه ومثل به الروائيان واقع المجتمع التقليدى الذى استشرى الفساد فى كيانه الداخلى

وطبع نسيج علاقاته على كل المستويات، أو أن نقول بأن الروائيين قد تماثلا فى قيامهما بعملية هدم ضمنى للمجتمع الرسمى الذى يستند إلى مراجع سلطوية، متسلطة موروثة عن «الوعى الإقطاعى»، فى عصر تمثل الحرية فيه أحد أبرز شعاراته الكبرى، إن لم تكن أبرزها على الإطلاق، أو أن نقول انهما أرادا إعادة بناء جدلية ذلك الصراع الاجتماعى والأيديولوجى والحضارى القديم، الجديد، الذى أخذ عند الروائيين أشكالا متنوعة، تتمثل فى «التعارض» و«التناقض» فيما بين الأجيال حينا، وفى «التدافع» بين قوى الخير وقوى الشر المركبة فى الإنسان حينا آخر. ذلك أن كل هذه التفسيرات والرؤى المتنوعة ماثلة، شاخصة، فى عالم الشخصيات الروائية التى تزخر بها رواية «الإخوة كرامازوف» و«ثلاثية» نجيب محفوظ، وهى كلها تمتلك داخل البناء الروائى فى العملين، منطقها الحجاجى والإقناعى الخاص، غير أن تنوعها وتعددها، بل واختلافها، لا يعنى - بالضرورة - أن بعضها فى مركز الضوء والآخر على هامشه، رغم أن مبدأ التغليب والترجيح قائم فى العملين، إذ يستطيع النقد الاجتماعى[٢٤] (La socio-critique) أن يجد فى كل أعمال دوستويفسكى ونجيب محفوظ عمومًا، وفى «الإخوة كرامازوف» وفى «الثلاثية» خصوصًا، مجالاً حيويًا للبرهنة على مقولة أن الظاهرة الأدبية بوجه عام، والرواية الواقعية بوجه خاص، إنما هى «اجتماعية» فى منطلقاتها ووسائلها وأهدافها، كما يستطيع «النقد النفسى»[٢٥] أن يدل على غيره من الاتجاهات الأخرى بأن كل ما تنبنى عليه مظاهر «رؤية العالم» فى «الإخوة كرامازوف» وفى «الثلاثية»، إنما هو صراع «الأنا» الأعلى مع «الأنا» الأسفل، على المستوى الشخصى الفردى، وصراع «الأنا» الأسفل و«الأنا» الأعلى، فرديا، مع «الأنا» الأعلى و«الأنا» الأسفل فى سياق «الوعى الجمعى»، الاجتماعى والنفسى والثقافى والأسطورى والحضارى الضارب فى أعماق التاريخ البشرى، وكلاهما معا - من موقع الناقد النفسى المتجاوز لعلم النفس فى صيغه التقليدية - ليس إلا قناعًا رمزيًّا للصراع المحتدم من أجل (إثبات أو نفى) لذة السلطة وسطوة الموقع المادى أو المعنوى أو الروحى. وإلى هذا وذاك يستطيع «النقد الفنى» بمداخله المتنوعة، أن يباهى بمنجزات فنية وجمالية متناظرة جزئياً أو كلياً فى رواية «الإخوة كرامازوف» لدوستويفسكى و«ثلاثية» نجيب محفوظ، كالجمع التناوبى أو التداولى بين «الوصف»:[٢٦] (La discription)

و«السرد»[٢٧] (La narration) و«الحوار»[٢٨] (Le dialogue) و«الحوار الداخلى»[٢٩] (Le monologue interieur) على مستوى اللغة الروائية، والجمع بين «النمط» (Le type) و«النموذج» (Le model) و«التركيب» (Le montage) و«التدوير» و«التماثل» و«التناقض» على مستوى بناء الشخصيات الروائية، والجمع بين دلالة العلاقات المكانية والزمنية ذات المستويات المتعددة، على مستوى المكان والزمان، والجمع بين المنظورات السردية الروائية المتنوعة التى تكون بتعارضها أو تماثلها أو تناقضها، جزئيًا أو كليًا «رؤية العالم»...إلخ.

إلا أننا حين نقرأ رواية «الإخوة كرامازوف» لدوستويفسكى و«الثلاثية لنجيب محفوظ، قراءة تكاملية، «تداولية»[٣٠] (Pragmatique) سنجد أن هذين العملين يتسعان لكل المداخل النقدية السابقة، وذلك لأنهما معا يطرحان كل «المشكلات» و«الإشكاليات» الممكنة أو المحتملة بدمجها فى بعضها وتحويلها إلى بناء روائى ملحمى الإيقاع والوقع والمعنى. وهو بناء مستمد – فى الأصل – من حياة دوستويفسكى ونجيب محفوظ فى الدائرة الضيقة ومن حياة مجتمعيهما فى الدائرة الواسعة ومن حياة عصريهما فى الدائرة الأوسع، ولكنه لا يقدم هذه «الحيوات» بصيغ نمطية وأحادية الاتجاه فى حالات الإثبات أو النفى مثل: «هذا مقبول وهذا مرفوض» و«هذا خير وهذا شر»، وإنما هو يختزل كل ذلك فى إشكالية الإنسان فى العصر الحديث، فردا أو أسرة أو مجتمعا محليا وإنسانيا عاما. هذا الإنسان الذى يبدو عند دوستويفسكى ونجيب محفوظ قد تفرقت به سبل عصره، فأدت به إلى أن يتسع ويتضخم إلى درجة يبدو فيها لنفسه مركزًا للكون حينًا، ويتضاءل وينعزل ثم ينفصل إلى الحد الذى يبدو فيه متلاشيًا فى العدم حينًا آخر.

وتأخذ إشكالية الإنسان عند الروائيين على هذا النحو شكل الصراع الاجتماعى الدرامى بين قوى الخير وقوى الشر، لا بوصفها مبادئ ومثلا عليا مجردة، وإنما بوصفها منجزات تطبيقية إجتماعية، يمثل الإستغراق فى دنيا الحياة المادية الحسية التى تجعل هامة الإنسان منحنية دائمًا إلى الأسفل، رغم صلفه وتضخمه، طرفها الأول، ويمثل بالمقابل – الفناء فى دنيا الأشواق الروحية العلوية، التى بقدر ما جعلت

الإنسان يتصل بما وراء الحجب، بقدر ما جعلته ينفصل عن بشريته، ومن ثمة عن دوره في الحياة المتغيرة دومًا، طرفها الثاني.

ومع أن أسلوب «التناقض» هو الملمح الأساسي الذي يرتبط به العالم الروائي في «الإخوة كرامازوف» وفي «ثلاثية» نجيب محفوظ، فإن مختلف مظاهر الصراع الذي سبق أن أشرنا إليه في العملين، يقوم على وجود علاقات جدلية مولدة - بفتح وتشديد اللام - ومولدة - بكسر وتشديد اللام - يداول من خلالها وبها الروائيان بين «الخارج» «والداخل»، وبين الأفعال والأقوال، وبين المدارات التجريبية والمدارات التجريدية، وبين نفي أو إثبات - تبعا لسياق النص - ما هو كائن وقائم بالفعل، والطموح باتجاه ما يجب أن يكون حتى ولو كان مجرد حلم بعيد الأفق والمدى.

٣-٣ وإذا كانت شتى مظاهر التماثل في العملين قد مثلت حينا وعبر عنها حينا آخر من خلال البناء التكاملي، التداولي لمطلق الشخصيات الروائية، فهي تبدو أكثر حضورا ووضوحا في البناء الروائي للشخصيات الروائية المركزية الأساس التيتشغل أكبر حيز في مساحة النص الروائي وتنبني عليها الأحداث الروائية المعلمية الأساس في العملين. فشخصية «فيدور بافلو فيتش كرامازوف»[٣١] كما رسمها دوستويفسكي من الخارج وحللها من الداخل وسرد وقائعها ومغامراتها في عالم اللذة، تتشابه في كثير من معالمها مع شخصية «السيد أحمد عبد الجواد»[٣٢] في «ثلاثية» نجيب محفوظ، فكلاهما يشغل الحيز الأكبر في «افتتاحية» العملين الروائيين، وكلاهما يمثل سلطة الأب الآمر الناهي في أسرته، وكلاهما يمتلك بنية جسمية قوية وجذابة، وكلاهما تاجر بالوراثة، له مكانة مادية متميزة في عالم الطبقة البرجوازية، وكلاهما دنيوي - إن لم نقل شهواني - الطبع والفعل والمزاج، يمثل مثلث المتعة الحسية المتكاملة (المرأة - الخمر - الطرب) عالمه الأثير، مع وجود بعض الفوارق البسيطة التي تعود - فيما أرى - إلى الخصوصيات الأخلاقية والحضارية بين عالم دوستويفسكي الذي يتصف بالعنف والاندفاع واللامبالاة، وبين عالم نجيب محفوظ الذي يتصف بالاتزان وإن لم يكن متوازنًا، وبالمحافظة على المعايير الاجتماعية والأخلاقية

التى تواضع المجتمع عليها فى الظاهر، وإن نبذت واخترقت فى الخفاء. ومن باب المثال لا الحصر يمكن أن يتعزز لدينا التماثل الموجود بين رأسى الأسرتين البرجوازيتين الصغيرتين الكبيرتين معًا، فى هذين المقطعين حيث يقول دوستويفسكى ملتقطًا زاوية نظر «فيدور كارامازوف»للمرأة التى تزوجها ثانية: «وإنما أغراه ما كانت تتمتع به الفتاه البريئة من جمال أخاذ، وفتنة ما رآه فى نظرها من صفاء أحدث تأثيرًا عميقًا فى نفس هذا الرجل الشهوانى الذى لا يجتذبه فى المرأة حتى ذلك الحين إلا المفاتن الخسيسة»(٣٣) ويحدد نجيب محفوظ زاوية نظر السيد أحمد عبد الجواد للمرأة بوصفها «متعة» فيقول: «كلما لج به الشوق - والأشواق فى معانى الطرب تثار - يمد بصره إلى سلطانة المجلس بنهم فيتلكأ نظرة عند طيات جسمها المكتنز، فطاب قلبًا بما أفاء عليه الحظ من نعمة... ومع أن السيد لم يخبر من ألوان الحب - على وفرة مغامراته - إلا الحب العضوى وحب اللحم والدم. إلا أنه تدرج فى اعتناقه إلى أرق صوره وأنقاها. فلم يكن حيوانًا بحتًا ولكنه إلى حيوانيته وهب لطافة إحساس ورهافة شعور وولعا متغلغلا بالغناء والطرب، فسما بالشهوة إلى أسمى ما يمكن أن تسمو إليه فى مجالها العضوى. بهذه البواعث العضوية وحدها تزوج أول مرة ثم ثانى مرة، أجل أُتريث عاطفته الزوجية - بكرور الأيام - بعناصر جديدة هادئة من المودة والألفة، ولكنها ظلت فى جوهرها جسدية شهوانية، فقد انطلق فى مذاهب العشق والهوى كالثور الهائج، كلما دعته صبوة استجاب لها بنشوة وحماس، لم يرَ فى المرأة إلا جسدًا»(٣٤).

هذان النصان المأخوذان بالصدفة، يتماثلان فى تحليل النظرة الحسية المادية للمرأة، بوصفها مجرد مجال لإشباع الشهوة الغريزية الحيوانية لكل من فيدور كرامازوف والسيد أحمد عبد الجواد، وعلى أساس هذه النظرة المتماثلة كانت مسألة الزواج والارتباط بالمرأة الواحدة أمرًا شكليًا، إن لم يكن مرفوضًا، ففيدور كرامازوف أمضى حياته كلها عاصفًا معربدًا بين أحضان النساء، بل إنه جعل من بيته - عكس السيد أحمد عبد الجواد - ماخورًا لهن وله مما تسبب - مبكرًا - فى تفكك وضياع

أسرته: موت زوجته الأولى، فالثانية، ثم تشرد الأولاد، خصوصا ديمترى كرامازوف، واليوشا كرامازوف، وأخيرًا مأساته هو نفسه، ومأساة أبنائه نتيجة لذلك. والسيد أحمد عبد الجواد سار - تقريبًا - فى الطريق نفسه، الذى سار فيه فيدور كرامازوف، والاختلاف الوحيد بينهما إنما هو اختلاف فى الأسلوب وليس فى الدوافع أو المقاصد، ففى حين نجد شخصية فيدور كرامازوف غير متناقضة فيما بين مظهرها العام ومخبرها الخاص، نجد شخصية السيد أحمد عبد الجواد مؤسسة فى كل شيء: (الطبع - الموقع - الخطاب - الأفعال) على مبدأ «التناقض»

وبعبارة جامعة فهى تمتلك شخصيتين مفارقتين لبعضهما. ويكفى الإشارة إلى أن السيد أحمد عبد الجواد يمارس إشباع شهواته الغريزية - على كثرتها وتنوعها - مستترا بأرداء الليل وبعيدا عن المدار الداخلى لأسرته التى استطاع أن يحافظ على تماسكها، بل وعلى توالدها وتفرعها، مصطنعا فى ذلك كل مظاهر البر والوقار والاحترام، ليس رغبة أكيدة منه فى الإيمان بذلك، وإنما حرصا على استمرار النموذج التقليدى الشرقى للأسرة، ومن ثمة للمجتمع المقولب الذى تصوغه سلطة الرجل، الأب، وخوفا من تخلخل الموقع الاجتماعى الذى يتبوأه، وطمعًا فى تعزيز سلطته النافذة، سواء أكان ذلك على مستوى الأسرة الضيقة التى يمسك بزمام مصيرها - ولو إلى حين - أم كان على المستوى الاجتماعى العام.

وإذا كنا نعلم أن الصراع المحموم بين الأب الشكلى «فيدور كرامازوف» وبين ابنه «ديمترى كرامازوف» من أجل المال حينا وبسبب الظفر بالغانية (جرونشكا) حينا آخر، هو الذى أدى إلى أن يصاب بنوبات عصبية عنيفة وإلى مزيد من الارتفاع فى ضغط الدم، ثم إلى مقتل الأب من قبل ابنه ديمترى[٣٥] فإننا نجد الوضعية نفسها - تقريبا - بالنسبة للسيد أحمد عبد الجواد. فلقد استقرت به مغامراته فى سوق «العوالم»[٣٦] عند العالمة الحسناء «زنوبة» التى شغف بها شغفا شديدًا، أدى به إلى أن يخصص لها شقة بإحدى «العوامات» على النيل، لكن بعد فوات الأوان، حيث أدركت أنه قد تقدم به السن وبدأ يفقد حيويته التى كانت محل حديث «العوالم» والأصدقاء، فتخلصت من الاستجابة له أو الارتباط به، بعد أن مكنت لنفسها من عريس جديد يتدفق حياة

وحيوية، وهو ابنه ياسين عبد الجواد من الزوجة الأولى، ونتيجة شعور السيد أحمد عبد الجواد بالإهانة وشعوره بتلاشى تلك الطاقة الجنسية التى كان يدل بها على جيله، وبعد أن يعلم أن زنوبة فضلت عليه ابنه ياسين، يصاب بضغط مرتفع بالدورة الدموية، فيميل إلى العزلة والانقطاع عن العالم الخارجى، مقهورا أمام إرادة الزمن، إلى أن يتوفاه الأجل فى أحد الفصول المتأخرة بالجزء الثالث والأخير من الثلاثية، وهو «السكرية».

٣-٤ وفى سياق استثمار الروائيين لأهمية عنصر «الوراثة» نجد أن هناك مؤشرات متنوعة للتماثل فى العملين على مستوى شخصيات الأبناء.

ونظرا لكثرتها فإننا سنكتفى بما هو أكثر بروزًا ووضوحًا فيها. ففى اتجاه الرؤية المادية الحسية التى تنزع منزعا غريزيًا (بوهيميًا) نجد أن شخصية الإبن البكر (ياسين عبد الجواد) تتماثل مع شخصية الابن البكر (ديمترى كرامازوف) من عدة جوانب: فهما الثمرة الأولى للحياة الزوجية، وهما فى العملين من الزوجة الأولى، وهما فى العملين متوسطا التعليم والثقافة، وهما - وهذا هو الأهم - يتماثلان فى وراثتهما لكثير من الخصائص البيولوجية والنفسية من أبويهما، فلقد ورث «ديمترى» عن أبيه طبعه الشهوانى، ومزاجه العصبى الثائر، كما ورث عنه مجونه واستهتاره وشغفه بالنساء والخمر والمال، وورث ياسين عبد الجواد عن أبيه بنيانه الجسمى القوى وحيوية طاقته البيولوجية، وورث عن أمه دلالها واستهتارها وميوعتها.

ولعل الفارق بينهما هو أن شخصية الابن «ديمترى كرامازوف» قد وضعها الراوى منذ البداية فى حالة صراع حاد مع شخصية الأب «فيدور كرامازوف» كما أنها تعى تماما أنها فى الحضيض وتتعذب لذلك عذابًا شديدًا، ولكنها تصر على المضى فى طريق الانحدار إلى النهاية، إمعانا فى تحدى الأب الشكلى الخليع «فيدور كرامازوف». ويكاد لسان حال هذه الشخصية «يتناص» - رغم اختلاف الحافز - مع لسان حال امرئ القيس فى القول الذى أثر عنه: «ضيعنى صغيرًا وحملنى دمه كبيرًا». هذا فى حين أن الراوى فى الثلاثية قد وضع شخصية الابن ياسين فى مدار فلك شخصية والده السيد أحمد عبد الجواد، مما جعله يمضى فى طريق الحياة المادية البوهيمية غير مبال بما هو فيه أو بما سيؤول إليه.

وفـى الحالـتين معـا، ومـع بعـض الفـوارق الشكلية، فإن الروائيين يتماثلان فى الإدراك المفـارق لشخصـيتى الأبوين المتسلطين، الغريزيين اللذين لقيا جزاءهما المصيرى مـن داخـلهما، أى مـن ابنـيهما. ومعنى هذا أن عمق إدراك الروائيين للطبيعة البشرية جعـلهما يتقـنان تولـيد عنصـر المفارقـة مـن الأوضـاع والأحـوال المتماثلة، وإن كان ذلك بشـكل ضمنى، مضمر، خصوصا فيما يتصل بالعلاقات القائمة بين شخصية الابن ياسين عبد الجواد، والأب السيد أحمد عبد الجواد بالثلاثية.

وكمـا تماثلـت رؤيـة ووظـيفة أبويهما للمرأة بوصفها متعه آسرة ومحررة فى آن واحـد، فإنهمـا قـد تمـاثلا فـى ذلـك إلى حـد الـتطابق، فالمـرأة عندهما ليست استهلاك غريزى، آنى، فى أى وضعية أو أى موقع كانت.

ومـع أن هـذا المجـال يمـثل مـدار كـل النصوص المتعلقة بـهاتين الشخصيتين فى العملـين فـإن هناك بعض النماذج السردية التحليلية التعليلية بالروايتين، أكثر تمثيلا لـه وأكـثر تعـبيرًا عـنه، نذكـر مـنها – عـلى سـبيل المـثال – مـا يلى: يقول «ديمترى كـرامازوف» مستعيدًا ذكـرى اعـتدائه عـلى إحـدى الفتيات فى عربة مظلمة: «... ففى العـربة الـتى كنـت فـيها أخـذت، بفضـل الظـلمة، أشـد عـلى يـد فتاة كانت بجانبى، وأجـبرها عـلى الاستسلام لقبلاتى، كانت طفلة بنت موظف صغير... تركت لى أن أفعل مـا أشاء وسمحت لى أن أتمتع بحريات كبيرة فى الظلام... فكان هذا اللهو لا يزيد على أن يستثير متعة الحشرة فى نفسى(٣٧)».

ويقـول نجيـب محفـوظ فـى روايـة بـين القصـرين: «تذكر من توه أن نور جارية زوجـه تـأوى لـيلاً إلى حجرة خشبية لصق خص الدجاج، تحوى بعض الكراكيب، نظر صـوب السـطح حـتى مـيز شـبحها القـائم عـلى بعـد خطـوة مـنه، كأنه قطعة من الليل وتجمـدت... واصل سيره دون أن ينبس وصورتها ترتسم فى مخيلته بطريقة تلقائية، سـوداء فـى الأربعـين متيـنة البنـيان، غليظة الأطراف، ناهدة الصدر، عبلة الأرداف، ذات وجـه لامـع... وفجـأة، وعلى حين غرة تفجرت فى صدره نية الاعتداء كما تنفجر بعـض المفرقعات بلا سابق إنذار فملكته كما ملكته على عتبة باب الفناء حيال أم حنفى لـيلة زفـاف عائشـة... جاريـة سـوداء؟... خادم؟... وإن كانت لـه سوابق غير متكررة

ليس حتما أن تقع بغيته على طراز زنوبة، ميزة حسن واحدة تغنى كما أغنت عينا بائعة الدوم المكحولتان اللتان شفعتا لنتن إبطيها وتلبد الطين على ساقيها، بل الدمامة نفسها - مادامت ركبت على امرأة - اعتذار مقبول عند شهوته العمياء، كما تطلع إليها عند أم حنفى أو عند ضاربة رمل عوراء خلا بها وراء بوابة النصر»[٣٨].

وكما هو واضح من هذين النصين ومن عشرات النصوص الأخرى المتناظرة معها، فإن حياة هاتين الشخصيتين - مثلما هى حياة والديهما - متماثلة فى مدار اللذة الحيوانية التى تأخذ فيها العلاقات الجنسية التى يستوى فيها الموقع الرفيع مع الموقع الوضيع ليشكلا مفتاحًا أساسيًّا لعالم هاتين الشخصيتين.

ولا نظن أن كلا من «دوستويفسكى» ونجيب محفوظ قد أمعنا فى تمثيل المواقف الجنسية والتعبير عنها لذاتها وبذاتها، وإنما يبدو لنا أنهما قد عبرا بذلك عن وجود أزمة أو تصدع فكرى واجتماعى ونفسى وروحى وحضارى يختفى وراء هذه النماذج المتهافتة التى فقدت الشعور الجذرى بهويتها المتزنة المتوازنة فى الحياة.

٣-٥ ولعل ذلك ما يمكن أن نتبينه بوضوح أكثر فى التماثلات القائمة بين الشخصيتين المتناقضتين كليا مع الشخصيات السابقة، الغارقة فى وحل الحياة المادية الحسية المبتذلة، ونعنى بذلك شخصية «ألكسى كرامازوف» أو «إليوشا» - كما يلقب - الابن الأصغر لفيدور كرامازوف[٣٩] وكمال عبد الجواد الابن الأصغر للسيد أحمد عبد الجواد[٤٠].

وإذا كانت المدارات التى وضع فيها الروائيان الشخصيات الروائية «الشهوانية» تتجه بوعى المتلقى اتجاها ماديا انحداريا، فإن المدارات التى وضعا فيها شخصيتى «الكسى كرامازوف» (إليوشا) وكمال عبد الجواد، تتجه بوعى المتلقى اتجاها معنويا (روحيًّا) يتصاعد دوما إلى الأعلى.

وفى سياق هذا المؤشر التماثلى الكلى المركب، فإن مؤشرات التماثل الجزئية بين الشخصين أكثر بكثير من مؤشرات التخالف بينهما.

فكل منها ثالث وأصغر إخوته الذكور، وكل منهما من الزوجة الثانية وكل منهما ظل متعاليًّا - وإن لم يستعل - عن مطالب الحياة المادية، الآنية، المنظمة أو الفوضوية، التى تشغل اهتمامات أسرتيهما ومجتمعيهما.

والأهم من كل ذلك أنهما معا قد استقبلا الحياة واستقبلتهما الحياة على نحو مخالف تماما لما هو عليه مسار حياة والديهما وطبقتهما ومجتمعهما المحلى الضيق أو الإنساني العام. لقد أقبلا على الدنيا ونفساهما مشبعتان بالحيرة والقلق والتساؤل الميتافيزيقي والوجودى الذى منبعه التعلق بشيء غامض، يتمثل فى «الحقيقة» التى ما إن تلوح معالم آفاقها في اتجاه معين، حتى تتوارى، لتبدأ رحلة البحث عنها فى مدار آخر أو اتجاه آخر... إلخ.

فشخصية كمال عبد الجواد فى الثلاثية بوجه عام وفى رواية «قصر الشوق» بوجه خاص، تبدو لنا شخصية مثالية، تؤمن بالفكر التجريدى المثالى الذى يريد أن يحيط بكل شئ علماً من خلال المنظومة الإبستمولوجية التى شكلت وعية كالدين والفلسفة والأدب واللغات والعلم، وقد اتضح ذلك بقوة فى اختياره المتعارض مع إرادة سلطة والده السيد أحمد عبد الجواد، وذلك لأنه رأى في الانتساب لدار المعلمين العليا فرصته الثمينة التى تتيح له أن يتحرر من فلك الخطاب الأمر من جهة، وأن يجسد حريته تلك في مدار البحث المضنى عن الحقيقة بمفهومها المادى والمعنوى والروحى، فعندما يسأله أبوه بصيغة السخرية المضمرة: «ما هى ثقافة الفكر؟» فيجيبه فى شئ من التردد والإعجاب معاً: «إنها أكبر من أن يحاط بها، وإنها تبحث فيما تبحث عن أصل الحياة ومآلها، أريد أن أدرس التاريخ واللغات والأخلاق والشعر»(٤١).

إن اختيار كمال عبد الجواد الدخول إلى دار المعلمين، وليس الطب أو الحقوق كما أراد والده، يوازيه – فى الواقع – اختيار «إليوشا» أو «الكسى كرامازوف» الدخول إلى «الدير»، إذ بعد أن زار قبر والدته يعود إلى البيت ويطلب من والده كرامازوف أن يسمح له بالدخول إلى «الدير» الذى يوجد فيه ذلك القديس «زوسيما» الذى أحبه وشغف به ليس لأنه رجل دين، ولكن لأنه فى جوهره يختلف عن رجال الدين الآخرين: «وكان إليوشا يقول لنفسه: أى بأس فى هذا إنه قديس وإن قلبه يضم سر بعث جميع البشر، فيه تكمن القدرة التى ستكفل انتصار الحقيقة على هذه الأرض، بغية أن يصير جميع الناس قديسين، وأن يحب بعضهم بعضًا، فلا فقراء ولا أغنياء ولا مستذلين لأنهم جميعا سيصبحون أبناء للرب وسيسود ملكوت يسوع المسيح»(٤٢).

والبحث عن الحقيقة عند الشخصيتين ليس مجرد ترف ذهنى أو مجرد هيام وجدانى بالمثل والقيم الخيرة النبيلة التى لا يستطيع الإنسان الغارق فى دنيا المادة أن يمتص رحيقها ويستشعر البرد والسلام فى توهجها، وإنما هو تمثيل (لـ) وتعبير (عن) أزمة، بل عن مأساة الإنسان فى العصر الحديث، هذا الإنسان الذى بقدر ما جعلته حضارة الأشياء يباهى بامتلاكه للعالم، بقدر ما استلبت منه هويته وجففت ينابيعه وأشواقه الروحية مما أدى لاختلال معايير الضمير الأخلاقى، اختلالاً رهيباً جعل الحياة تفقد المعنى والقيمة والتوافق والانسجام على نحو ما بدا ذلك فى مختلف علاقات الافتتان بين الأب، السلطة، فيدور كرامازوف وابنه ديمترى كرامازوف، الذى نهج ولهج بلهجته، ثم كان سببًا وشاهدًا على مأساته، فى رواية «الإخوة كرامازوف»، وبين الأب والسلطة، السيد أحمد عبد الجواد وابنه ياسين الذى ضل ضلاله، ثم تحول هو الآخر إلى سبب غير مباشر لمأساته وشاهد حى على فعل الزمن فيه، فى الثلاثية ولكن هل استطاعت رحلة كمال عبد الجواد وألكسى كرامازوف «إليوشا» فى دنيا المطلق والمثل أن تبرهن عن أهمية وأصالة الحقيقة المنشودة التى يمكن أن تكفل الأمن والسلام والسعادة فى الحياة، خارج مدار الزمن المادى، الاجتماعى والتاريخى بكل ما له وما عليه؟.

الواقع أن هذا ما لم ينته إليه لا «دستويفسكى» ولا «نجيب محفوظ» من خلال المدار التصاعدى المناقض للمدار الانحدارى المادى. فلقد ظل ألكسى كرامازوف «إليوشا» مؤمناً صوفياً، تجذرت فيه إرادة الخير، وظل يقاوم بعناد الشر أيا كان، بأرقى وأنقى قيم الخير، ممثلة فى التسامح والتعاطف ونكران الذات المستعلية على خلق الله، وكأن لسان حاله غير اللفظى يستحضر ملفوظ الآية الكريمة التى تأمر بالحلم والصفح: «ادفع بالتى هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم»[٤٣].

لكن موقف الشيخ القديس «زوسيما» وخروج الرائحة النتنة من جسده بعد يومين، يحدث فى نفس شخصية «إليوشا» هزة عنيفة جعلته يراجع – دون أن يتراجع – موقفه الأيديولوجى من زاوية عقلية حائرة، مرتابة ليس مبعثها الدين كإيمان بالله، وإنما مبعثها تطبيقات البشر للدين، خصوصًا عندما اكتشف أثناء الموقف،

أن نـزعة الشـك الإلحـادى بدأت تساور رجال الدين أنفسهم مما جعله ينتهى إلى رفض الـولاء للكنيسـة ورجالهـا كمـا يمكـن أن يتضـح لنا ذلك فى هذا النص: «وأدرك الراهب العجـوز من النظر إلى هيئة الفتي وحدها ما كان يجرى فى نفسه من تبدل، هتف الأب بائيسي يسأله:

- أتراك تركت لنفسك أن تهتز وتضطرب أنت أيضًا؟

ثم أضاف يقول بمرارة:

- أتراك انضممت إلى صف الذين يشكون؟

توقـف «إليوشا» وألقى على الأب بائيسى نظرة مترددة ثم أشاح عينيه وأطرق إلى الأرض مـن جديـد. لقد وقف مواربًا؛ ليتحاشى نظرة محدثه وجهًا لوجه. وكان بائيسي يرقبه بانتباه.

قال الأب:

- إلى أين أنت ذاهب؟ هذه ساعة القداس.

ولكن «إليوشا» ظل لا يجيب، وتابع بائيسى أسئلته:

- ألعلـك تـترك الدير؟ أبدون أن تنبئنا؟ لابد أن تتلقى المباركة؟ فإذا «إليوشا» يطلق على حين فجأة ضحكة صغيرة مصنوعة، ويشخص ببصره إلى الراهب الذى كان يسأله... ثم اتجه نحو مخرج المنسك بخطى سريعة...«٤٤». وفى هـذا السياق يقول «إليوشا» رداً على ما كان يحرجه به الراهب «الشهوانى» المـنافق «راكتين»، من أسئلة تهكمية محرجة حول تغيره «لست ثائراً على إلهى ولكننى أرفض قبول الخليقة، هذا كل شئ»[٤٥].

إن هذا الموقف الإيديولوجى، الدرامى، الحاسم فى مجرى حياة «إليوشا» نجد لـه موقفـاً ممـاثلاً فى مجرى الوعى الروحى لحياة كمال عبد الجواد. فلقد ظل كمـال هـو الآخر وفياً كل الوفاء، لكل تلك الأحاديث والحكايات الدينية التى ألقـت بهـا أمـه آمـنة إلى أعمـاق نفسـه، وخاصـة ما يتصل بآل البيت وبسيدنا الحسـين الـذى تجـذر فـى وعـيه. ولكـن بمجـرد أن تخرج شخصية كمال عبد الجـواد مـن مـدار الوعـى الـروحى، الأسطورى المتوهج لوالدته آمنه، وتدخل

مـدار الوعـى العقـلى المهـيأ لـلحيرة والقلـق والتسـاؤل، تصـطدم فـى العمـق، خصوصـاً بعد أن اهتز اعتقاده القدسى فى الرأس المقدسة لسيدنا الحسين. وإثر ذلـك تـبدأ مـرحلة جديـدة من حياته، مرحلة تطبعها المعاناة والشك والتمزق بـين مـا يقـرره العـلم الحديـث والمذاهـب الفلسـفية الماديـة وبين ما تناهى - بالـنقل - للبشـرية مـن وعـى روحـى وهـاج، مـتوهج، ولكـن تطبيقات البشر السـيئة، القاصرة، جعلته حجة عليهم، ومن ثمة ينتهى المطاف بكمال عبد الجـواد - كما انتهى ب «إليوشا» - إلى رفض الدين «المؤسساتى» كما تعلمه من الآخـرين، وكمـا رآه منعكسـاً فـى تصـرفاتهم وسلوكاتهم الشائهـة، التى بقدر ماغيبـت الوعـى العقـلى للإنسـان بقـدر مـا أفرغـت الديـن نفسـه مـن جوهره الحقـيقى الـذى لا يتـناقض مـع العـلم. بـل إن العـلم يـتكامل مـع الديـن فـى مقاصدهما الكبرى. وفى هذا السياق يقول نجيب محفوظ بلسان حال كمال عبد الجـواد: «لقـد ثبتـت عقـيدتك طـوال العامين الماضيين أمام عواصف الشك التى أرسـلها المعـرى والخـيام حـتى هـوت علـيك قبضـة العـلم الحديديـة فكانـت القاضـية. عـلى أنـنى لسـت كافـرًا، لازلـت أومـن بـالله، أمـا الديـن...؟ أيـن الديـن؟... ذهب! كما ذهبت رأس الحسين، وكما ذهبت عايدة، وكما ذهبت ثقـتى بنفسى!..»[٤٦]. «أما عن أمه فقد وعدها فى سره بأن يكرس حياته لنشر نور الله، أليس هو نور الحقيقة؟ بلى، وسيكون فى تحرره من الدين أقرب إلى الله ممـا كـان فـى إيمانـه بـه، فمـا الديـن الحقيقى إلا العلم، هو مفتاح أسرار الكون وجلاله، ولو بعث الأنبياء اليوم ما اختاروا سوى العلم رسالة لهم»[٤٧].

إن كـل المؤشـرات المـتماثلة فـى العملين الروائيين ينتظمها وينظمها ملمح فنى متميـز، تفـنن الروائـيان فـى بـنائه عـلى مستوى كل العناصر الروائية بوجه عـام، وعـلى مسـتوى الشخصـيات الروائية الأساس بوجه خاص، ويتمثل هذا الـلمح الفنى المشترك فى تركيز وتعميق وعى المتلقى بمعنى «المفارقة» المركبة، الـناتجة عـن اسـتثمار وتوظيف الروائيين لمفاهيم مؤصلة - أساساً - فى الفكر الفلسـفى، ماديًـا كـان أو روحـيًا، نفسـيًا أو اجتماعـيًا، مـثل: «التـناقض»

و«التعارض» و«التضاد»، مما أتاح لمنظومة القيم والأفكار والمثل المتاحة للروائيين أن تتعايش بالصراع فيما بينها وبين الواقع المادى التجريبى، الإنسانى الأعم، وقد تضمن فى الوقت ذاته الواقع المحلى المحدود مكانيًا وزمنيًا وحضاريًا، مما أتاح – أيضًا – لـ «دوستويفسكى» ونجيب محفوظ أن لا يقعا فى تلك الصيغ الخطابية، الأحادية، الآمرة، التى تزعم إعطاء الحلول وإقامة البدائل فى شكل «وصفات» أو مطالب سريعة، مرتجلة، تنتهى بانتهاء دواعيها الخارجية، وإنما هما أعادا بناء منظومة التناقضات المادية والمعنوية الكبرى التى تعلن عن عصرهما ومجتمعهما وإن ضربت بجذورها فى أعماق الوعى البشرى خارج مجتمعهما وعصرهما.

الهوامش

١- انظر على سبيل المثال:

- Etemble, Essais de literatures (vrai-), generale «Gallimard», Paris, 1975, p.p 10-34/40-63/73-85

- مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ترجمة د: محمد عصفور (عالم المعرفة ١١٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب «الكويت» فبراير ١٩٨٧ ص: ١٤٤-١٥٩/ ٣٦٢-٣٧٤.
- فصول (الأدب المقارن جـ١) عـ:٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل، يونية ١٩٨٣، ص:٤٨-٧١/٥٧-٨٣.
- تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى، د: صلاح فضل، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر (القاهرة) ١٩٨٥، ص ١٩-٤٢/٤٣-١٠٥.
- من أوراقى النقدية، د: محمود الربيعى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦، (الرومانتيكيون والديوانيون)، ص ٨٥-١٢٤.
- أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم، آيت حمودى تسعديت، دار الحداثة، بيروت - لبنان - ١٩٨٦، ص ١٨٠-٣٠٣.

٢- كأمثلة على ذلك أنظر المراجع الآتية:

- الأدب المقارن، قان تيجم، ترجمة:؟ دار الفكر العربى (د-ت) ص ١٨-٥٢/٦٢-١٥٨.
- الأدب المقارن، د: محمد غنيمى هلال، دار العودة، بيروت لبنان، ١٩٨٣، ص ١٠٤-١٣٥.
- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، د: رجاء عبد المنعم جبر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٦، ص ٥٣-١٢٦.
- النظرية والتطبيق فى الأدب المقارن، د: إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت - لبنان ١٩٨٢، ص ١١-١٤١/١٤٩-١٦٤.

- مفاهيم نقدية، رينيه ويلك (س)، ص ٣٠٤-٣٤٣.
- عـالم الفكـر، (دوريـة كويتـية متخصصـة)، مجـ ١١ عـ:٣، وزارة الإعلام، دولة الكويت، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٠، ص ١١-٤٠.

٣- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د: سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

٤- تـاريخ الـرواية الحديـثة، ر-م، ألـبيريس، تـرجمة جـورج سـالم، مكتبة الفكر الجامعى، بيروت - لبنان، ١٩٦٧، ص ٢٥١-٣٠٢.
- دوستويفسكى، مقـالات ومحاضـرات، أندريـه جـيد، ترجمة إلياس حنا إلياس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٨٨ ص ٥٧-٦٤.
- دوستويفسكى، رينـيه ويلـك، تـرجمة نجيـب المانع، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٤ ص ٩-٣٣/١٢٣-١٥٠.

٥- انظر بهذا الخصوص:
- Gerald Prince, revue poetique. N 64, Paris? 1985? Pp 495-497.
- مدخـل إلى مناهج النقد الأدبى (عالم المعرفة ٢٢١)، مجموعة من الكتاب، ترجمة د: رضـوان ظاظـا، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماى ١٩٩٧، ص ١١٧-١٦٣.
- مجلـة «دراسـات سيميائية أدبية لسانية»، عـ:٤، فاس - المغرب، ١٩٩٠ (المنهج الموضوعاتى فى النقد الأدبى، أصوله واتجاهاته، حميد لحميدانى، ص ٢٩-٤١).
- اللغة والأدب (مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر) عـ:١١، مايو ١٩٩٧ (القـراءة الموضـوعاتية للـنص الأدبـى، مـع قـراءة فـى فاتحـة رواية ضمير الغائب) بقلم الأستاذ الطاهر روابنية، ص ٦٦-٨٢.

٦- انظر المراجع الآتية:
- G.Lukacs Balzac et realisme Francais, tra: de l'Allemand, par paul Laveau, ed Maspero, 1969, pp 13-19.
- Aswald Ducrott, Tizenetan Todoran, Dictionnaire encyclopedique du language, ed du seuil, Paris 1972, p 333-337.

- مفاهيم نقدية، رينيه ويلك (سا)، ص ١٨٢-٢٠٩.
- المصطلح النقدى، جـ:٣، ترجمة د: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٨٣، ص ١٥-١٤٤.

7- Gerard Genette, Figures 3, ed du Seuil, Paris, 1972, p 203-224.

- بناء الرواية، دراسة مقارنة نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم ص ١٣٠-١٦٨.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة من النقاد، ترجمة ناجى مصطفى، الحوار الأكاديمى والجامعى، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ٥٧-٧٧.

٨- موسوعة المصطلح النقدى، جـ:٣، ترجمة د: عبد الواحد لؤلؤة (سا) ص ١٠٠.

٩- نفسه، ص ١٠٣.

١٠- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ (سا)، ص ٧٨.

١١- دراسات فى الواقعية الأوروبية، جورج لو كاتش، ترجمة: أمير اسكندر.

١٢- المعجم الفلسفى، جـ:٢، د: جميل صليبا، دار الكتاب اللبنانى، بيروت - لبنان، ١٩٨٢، ص ٤٦٦-٤٦٧.

- المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى - عربى، د: محمد عنانى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة ١٩٩٦، ص ٩١.

١٣- التعادلية مذهبى فى الحياة والفن، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٧٧، ص ١١٧-١٢٠.

١٤- موسوعة المصطلح النقدى، مجـ:٣، عبد الواحد لؤلؤة (سا)، ص ١٠٥.

١٥- الإخوة كرامازوف، جـ: دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، (مقدمة المترجم ص ١٥).

١٦- القصة القصيرة، نظريا وتطبيقيا، (كتاب الهلال)، يوسف الشارونى، دار الهلال، القاهرة.

١٧- المعجم الفلسفى، جـ:١ (سا)، ص ٣٤٩-٣٥١.

١٨- فصول (دورية مصرية متخصصة)، قضايا المصطلح الأدبى، مجـ:٧ عـ:٣-٤، أبريل سبتمبر ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٣١-١٤١.

١٩- المصطلحات الأدبية الحديثة، د: محمد عنانى (سا) ص ٧٤.

٢٠- انظر فى ذلك ما يلى:

- W.G.Booth, Poetique de recit, ed du Seuil, Paris, 1977, (Distance et point de Vue), pp 85-112.

- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (سا) ص ٣٧-٥٤/٨١-٩٤.

- مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، فاطمة الزهراء أزرويل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٩، ص ١٦٨-١٧٦.

٢١- سورة الإسراء الآية: ٨٥.

٢٢- انظر فى هذه المقولة الهامة، بل الأهم، المراجع الآتية على سبيل المثال لا الحصر:

- G.Cenette, Figures 2, ed du Seuil, Paris 1969, pp 7-22/123-153.

- Roland Barthes, Poetique du recit, ed du Seuil, paris 1977, pp 7-52.

- اللغة والتفسير والتواصل، د: مصطفى ناصف، (عالم المعرفة ١٩٣)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٩٥، ص ٩-٢٣/٩٧-١١٧/ ٢٠٩-٢٥٤.

- نظرية اللغة الأدبية، خوسييه ماريا بوثويلو إيقانكوس، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٧٥-٢١١/٢١٣-٢٤٥.

- مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، مجموعة من الكتاب، ترجمة د: رمضان ظاظا (سا) ص ٢٠٩-٢٥٩.

- اللغة والإبداع الأدبى، د: محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩، ص ١٣-٥١.

- من أوراقى النقدية، د: محمود الربيعى، (سا) ص ١٩-٦٠/٨٥-١٢٤/١٦١-٢٣٣/ ٢٣٥-٢٧٥.

23- G.Cenette, Figure 3, ibid, pp 251-267.

- Philippe Hamon, Poetique du recit, ibid (Pour un statut semiologique du personage, pp 115-167.
- Lucien Coldmann, pour une Sociologie du roman, pp 47-51.
- Michel Zerfa, Le personage du roman, en Encyclopedie universalle, Paris, SA, 1980, Volume 14,pp 321-327.
- بـناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، د: عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٢، ص ١٠٧-١٩٦.
- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ (سابق) ص ١٣٠-١٦٣.
- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية - (رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة الجزائر)، عثمان بدرى، ص ٣٤-٤٨.

٢٤- مدخـل إلى مـناهج الـنقد الأدبي (سا)، (النقد الاجتماعي) ص ١٦٥-٢٠٦. وانظر أيضاً:

- مجلـة، عـالم الفكـر مـج:٢٣، عـ:٣، ٤، يناير - يونيو ١٩٩٥، المجلس الوطني للـثقافة والفـنون والآداب دولـة الكويـت (التفسـير الاجـتماعي للظاهـرة الأدبية: التراث وإشكاليات المنهج، د: فتحى أبو العينين، ص ١٦٥-٢١٠).

٢٥- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (سا) ص ٥٩-١١٦.

- مجلـة «عـالم الفكـر» (سا): (الدراسات النفسية والآداب، د: شاكر عبد الحميد، ص ٢١١-٢٥٠).

٢٦- انظر ما يأتي:

- Philippe Hamon, Qu,est ce qu,une description, poetique n 12, Paris 1972, pp 465-485.
- G. Cenette, Figures 2 (ibid), pp 43-69.
- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية - عثمان بدرى (سا)، ص ٥١-٨٧.

٢٧- انظر:

- G.Cenette, Figures 2, (ibid), pp 56-68.
- G.Cenette, Figures 3, (ibid), pp 122-182.
- R.Barthes, Poetique du recit (ibid), pp 36-42.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى (سا)، ص ٩٧-١٢٩.

٢٨- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية - عثمان بدري (سا) ص ١١٢-١٤٠.

٢٩- انظر:

- المرجع السابق ذكره، ١٤٤-١٧٨.
- المصطلحات الأدبية الحديثة، د: محمد عناني (س) ص ٣٣-٣٥/٣٦١.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة د: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤، ص ١٦-٣٢/٤٥-٥٨/٨٨-١١١/١٤٥-١٥٥.
- G.Cenette, Figures 3, (ibid), pp 189-203.

30- Roland Luerd, La pragmatique linguistique, ed Nathan Universite, Paris, 1985, pp 30-79/80-132/132/134-196.

- وانظر كذلك:
- المصطلحات الأدبية الحديثة، د: محمد عناني (سابق) ص ٧٦-٧٨.

٣١- الإخوة كرامازوف، دوستويفسكي، جـ١، ترجمة د: سامي الدروبي، (س) ص ٢١-٢٤/٢٩-٣٨/٤٥-٥٥/٢٢٧-٢٣٦/٤١١-٤٢٠.

٣٢- بين القصرين، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٧٥، ص ٧-١٧/٢٢-٢٦/٨٤-١٠٨/١٩٩-٢٠٩/٣٥١-٣٥٦.

٣٣- الإخوة كرامازوف، جـ:١، ص ٤٦.

٣٤- بين القصرين، (مصدر سابق) ص ١٠١-١٠٢.

٣٥- الإخوة كرامازوف، جـ:١، (س، ص ٣١٧-٣٣١/٣٣٣-٣٤٣/٤١١-٤٢٠.

- الإخوة كرامازوف، جـ:٢، ص ٣٤٧-٣٦٦/٣٦٧-٣٧٦.

٣٦- بـين القصـرين، نجيـب محفـوظ، دار مصـر للطباعة، القاهرة ١٩٧٥، ص ١١٠-١٢٠/٣١٨-٣٣٩/٣٥٧-٣٦٧/٤٢٩-٤٤٠.

٣٧- الإخوة كرامازوف، جـ:١، ص ٢٦٢.

٣٨- بين القصرين، (س)، ص ٣٩٣-٣٩٤.

٣٩- الإخـوة كرامازوف، جـ:١، ص ٥٧-٧٠/٩١-١٠٠/١٩١-٢٠٧/٢٤٥-٢٦٠/٣٨٩-٤١٠/٤٢١-٤٣٠/٤٤٧-٤٨٨.

- الإخـوة كرامازوف، جـ:٢، ص ١٤-٣٣/٣٥-٤٦/٤٧-٦٣/١٥٤-٢٣٥/٢٤١-٣١٢/ جـ:٣ ص ٦٧-٩٦.

٤٠- بين القصرين، (س) ص ٤٨-٥٤/٦٥-٧٢/١٣٦-١٤١.

- قصـــر الشـــوق، (س) ص ١٩-٢٤/٥٤-٦٦/٧٤-٨٥/١٥٦-١٧٩/١٩٣-٢١٨/٢٣١-٢٥٣/٤٠٨-٤١٣.

٤١- قصر الشوق، (س) ص ٦١.

٤٢- الإخوة كرامازوف، جـ:٢، ص ٢٦٠.

٤٣- سورة فصلت - الآية: ٣٤.

٤٤- الإخوة كرامازوف، جـ:٢، ص ٢٦٠.

٤٥- المصدر السابق نفسه، ص ٢٦٨.

٤٦- قصر الشوق (س)، ص ٢٧٢.

٤٧- المصدر السابق نفسه، ٢٧٥.

فى مفهوم الأدب العربى الحديث

ف. كيربتشنكو

من المعترف به بين المستشرقين أن أول تاريخ للأدب العربى الحديث هو صدور كتاب «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» للشيخ رفاعة رافع الطهطاوى سنة ١٨٣٤.

أما مفهوم "الأدب العربى الحديث" نفسه فظهر على مشارف القرن العشرين. وفى روسيا، مثلا، كان أول من أدخل هذا المفهوم فى التداول العلمى أستاذانا الأكاديميان كريمسكى، وكرتشكوفسكى. ومنذ ذلك الحين لا تزال دراسات الأدب العربى الحديث مستمرة وتزداد معرفتنا به عمقا واتساعا ومع ذلك لا تزال هناك بعض المشاكل التى لم تتضح بعد بالقدر الكافى وتثير بين فترة وأخرى الاختلافات والجدال بين الباحثين. وهذا الأمر طبيعى مادام الأدب العربى ليس ظاهرة ثابتة متجمدة ولكنه فى حركة مستمرة من النشوء والتطور والتغير الدائم.

وخلال القرنين الأخيرين تلخص مضمون تاريخ الأدب العربى فى عملية التحول من طراز الأدب التقليدى لأواخر القرون الوسطى الذى يتطور لفترة طويلة فى إطار الحضارة العربية الإسلامية (مع مشاركة العرب المسيحيين واليهود) إلى الأدب من الطراز الحديث المنسجم مع حركة الآداب العالمية والمتطورة ضمن مجراها.

وفى الوقت الراهن تشكل فى الأدب العربى - وكان الأدب المصرى سباقا فى هذا المجال - نظام متنوع للأجناس الأدبية الحديثة النثرية والشعرية والمسرحية. أما أشكالها وبناياتها وأدواتها الفنية وأساليبها فتختلف من فنان إلى آخر، والعامل الذاتى فى الإبداع، والرؤية الفردية للعالم المحيط صار لها الدور الأكبر فى المؤلفات الأدبية.

وكان تحول الأدب العربى متسارعًا مقارنة بالأدب الأوروبى الغربى والروسى ويرجع هذا التسارع إلى الحوار الثقافى بين العرب وأوروبا الذى استؤنف مع بداية القرن التاسع عشر والذى كان شبه مقطوع فى أواخر القرون الوسطى أو بالأخرى كانت

علاقـة ثقافـية بـين العـرب وأوروبـا فـى عصـر النهضة الأوروبية، وفيما بعد فى عصر نشـوء التـيار الرومانسـى أحادية الجانب وهى أوروبا التى تقتبس فى آدابها من تراث الأدب الشرقى عامة وتراث الأدب العربى الفصيح والشعبى خاصة.

وكـان اسـتئناف الحـوار المـتعدد الجوانـب مع الحضارة الأوروبية قد قضى على الـنمط المـنغلق عـلى نفسـه لـتطور الأدب العـربى الـذى كـان مسيطرا فى أواخر القرون الوسطى، وبذلـك تمكـن الأدب العربى من الانضمام إلى التقليد الأوروبى لعصر التنوير ثـم المشـاركة فـى العملـية الأدبـية العالمـية. وشأن الأدب العربى هو شأن جميع الآداب الشـرقية، فـلم تكـن النهضـة العربـية إلا جـزءًا مـن الحركة التجديدية الضخمة التى شملـت بلـدان الشـرق وتشـابهت ظواهـرها ومـراحل تطورهـا فيما بين الأقطار العربية والـيابان والهـند وتركـيا وغيرها. وإن تفاوتت زمنيا فى خصوصياتها اللغوية والقومية والدينية.

وشمولـية النهضة الشرقية تغنينا عن الإجابة على السؤال الذى يطرح بين حين وآخـر وهـو: ألم يكـن من الممكن للأدب العربى فى العصر الحديث أن يسير ويتطور فى سـبيله الخـاص بـه مـنعزلا عـن المؤثـرات الأجنبـية الغربـية ومحافظًـا عـلى أصـالته؟ والجواب واضح.

ومـع ذلـك لابـد من تبين طبيعة العلاقة بين الأدب العربى بصفته الأدب المتأثر المقتـبس والأدب الغـربى بصـفته الأدب المؤثـر. إذا رجعـنا إلى بدايـة حـركة الترجمـة الواسـعة الـنطاق للأعمـال الأوروبـية الفنية إلى اللغة العربية نجد أنه كان ثمة اختيار صـارم لحـد ما للمؤلفات. فقد ترجمت بعض الأعمال ثلاث وأربع مرات متوالية وأهمل الـبعض الآخـر، ولا شـك أن تركـيز اهـتمام المترجمين على أعمال معينة لم تكن صدفة وإنمـا لأنهـم وجـدوا فـيها مـا يـتفق واحتـياجات الوعـى العـربى الاجتماعى والعقلية العربـية فـى هـذه الفـترة، وعـلاوة عـلى انـتقاء الأعمـال للترجمـة فقد جرى تعريبها وتمصيرها وتحولـت بعـد ذلـك إلى ظواهـر فى الأدب العربى نفسه تناسب الذوق الفنى للقـراء وتصـوراتهم الأخلاقـية والديـنية. إن الاختـيار والتعريـب والتمصير لهى خير دلـيل عـلى الموقـف الإبداعـى النشيط للجانـب العربى المقتبس فى تعامله أو حواره مع

الأدب الأوروبى الغربى منذ استئناف هذا الحوار وأسفر الاقتباس عن ظهور تركيب غربى شرقى؛ لأن العناصر المقتبسة - الأيديولوجية والجمالية - أعيد توظيفها فى الأدب العربى وفقا لمتطلبات الواقع القومى وأهداف المؤلفين الفنية.

وينقسم تاريخ الأدب العربى الحديث إلى مراحل خاصة به وناتجة عن التغيرات فى مجال الوعى الاجتماعى والأدبى. ولهذه المراحل صلة بمحطات محددة فى التاريخ الاجتماعى السياسى ولكنها صلة غير مباشرة ويبقى تصنيف هذه المراحل مستقلا. وتبرز التغيرات فى مجال الوعى الأدبى فى المقام الأول فى تجديد الأشكال النوعية والأساليب القصصية وتغير دور المؤلف فى الأعمال الأدبية. ومبدئيا ليس هناك حدود زمنية واضحة بين المراحل إذ تتداخل مراحل التطور الأدبى ويجرى بروز عناصر جديدة باستمرار داخل المراحل القديمة. أما بعض الملامح القديمة فتبقى فى الجديد بشكل متغير فى أغلب الأحيان. ومن المعالم الفاصلة الأكثر وضوحا الأعمال الأدبية التى تعكس بتكاملها الرؤية الجديدة للعالم والإدراك الجديد للتاريخ البشرى وللشخصية الإنسانية.

هكذا وضعت الرواية المقامية «حديث عيسى ابن هشام» لمحمد المويلحى خطا فاصلا للمرحلة التنويرية فى الأدب المصرى وأصبحت رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل باكورة مرحلة نشوء الأنواع النثرية الحديثة ومع ذلك نجد فى أدب العشرينات مع انفتاحه على تجربة الأدب الغربى الفنية رواسب العقلية التنويرية والأسلوب المقامى.

ويصبح النصف الأول للقرن العشرين فترة التشكيل والنضج لنظام الأجناس الأدبية الحديثة وتفاعل المدارس والاتجاهات الفنية. وفى ذلك الوقت ومن خلال استيعاب التجربة الرومانسية والواقعية للأدب الأوروبى الغربى والروسى تنشأ القصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية بأنماطها المختلفة والأدب المسرحى المتعدد الأنواع وتتطور الأشكال الشعرية من الشعر التقليدى إلى الشعر الرومانسى والشعر الحر.

لقد شجع انهيار الفكر التنويرى، والحاجة إلى الإدراك الفنى للواقع المحيط وعكس الأدب للفهم الشخصى للعالم والإحساس به على تطور الرومانسية والواقعية كتيارين مكملين لبعضهما فى أغلب الحين وليسا متصارعين.

أما المثل التنويرية المنهارة فتستبدل بمثل التحرر الوطنى والعدالة الاجتماعية التى تحدد الآمال الخاصة بها إدراك أهمية الأدب ومكانته الاجتماعية المرموقة. ويجرى ارتقاء الأساليب القصصية الفردية للمؤلفين فى المجرى العام لتطور الأسلوب الواقعى المتنامى والواصل إلى نقطة الازدهار فى الخمسينات بعد ثورة عام ١٩٥٢.

ومع ذلك لا تنقطع علاقة الأدب مع تراث الحضارة العربية. وفى كل عمل، نثريا كان أو شعريا، رومانسيا أو واقعيا، يمكننا أن نجد عناصر تراثية ظاهرة أو كامنة فى أسلوبها وتركيبها ورؤية المؤلف للتاريخ والمجتمع والإنسان.

وإذا كانت «ثلاثية» نجيب محفوظ و «الحرام» ليوسف إدريس هى قمة النضج للتيار الواقعى الاجتماعى فالروايتان التاليتان للكاتبين الكبيرين نفسيهما وهما: «أولاد حارتنا» و «البيضاء» (عام ١٩٥٩) كانتا إرهاصا بانعطاف فى مجرى الأدب أسفر عن ظهور معالم الحساسية الأدبية المتغيرة.

وجاءت الموجة الجديدة فى القصة القصيرة والرواية المصرية الجديدة – ومثالها الأول رواية«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (عام ١٩٦٧) كرد فعل على انهيار المثل الاجتماعية للأدب الواقعى وكنتيجة للتوجه إلى النزعات الفنية والمذاهب الفلسفية الحديثة وفى المقام الأول إلى الوجودية.

وبدلا من حرص الأدب على خلق الصورة الموضوعية للعالم حلت فكرة التعبير عن الواقع المحيط من خلال إدراكه بالوعى أو باللاوعى الفردى. وقد أدى ذلك إلى هدم الأسلوب الأدبى الكبير الموحد وإلى تنوع الأساليب التعبيرية والقصصية الفردية كما أدى إلى تطور تيار «التقليدية الجديدة» الذى يدعو إلى «تأصيل» الأدب العربى ويستوحى كتابة الأشكال التراثية النوعية والأسلوبية وقيم التراث الروحية والأخلاقية، ونظرا لأن التراث العربى محيط واسع وكذلك لصدارة العامل الذاتى فى الأدب؛ فإن العناصر المقتبسة من طبقات التراث المختلفة يعاد تفسيرها وتوظيفها الفنى وفقا لرؤية الأديب وأهدافه الفنية الفردية. وهذا ما يؤكد الطابع الحداثى لهذا التيار.

يمكن وصف المرحلة الراهنة لتطور الأدب العربى بمرحلة ما بعد الواقعية. وليس معنى ذلك تخلى الأدب الكامل عن الأساليب الواقعية، ولكن معناه أن الأدب

العـربى نتـيجة لـتطوره الديناميكى واتساع مجال تعامله مع غيره من الآداب قد امتلك العديـد مـن الأسـاليب الفنـية، ويـلجأ لجمعهـا سـعيًا إلى تشخيص خصوصيته القومية وإدراكه الحالى للعالم والإنسان.

وعـندما نقـول إن تطـور الأدب العـربى قد تزامن والعملية الأدبية العالمية نقصد بالـتزامن تعـامل الأدب العـربى عـلى أوسـع نطـاق مـع آداب العـالم مـن الأوروبـية والأمريكـية اللاتينية إلى الصينية واليابانية ونشوء ظواهر رؤيوية - إذا صح التعبير - وجمالية جديدة فى جميع الآداب بصورة متوقعة.

أمـا مشكلة الأصالة فتؤكد التجربة التاريخية للأدب العربى الحديث أن تعامله مـع غـيره مـن الآداب لا يفقـد الأدب القومى أصالته؛ إذ إنه يملك القدرة على الاختيار والتصـدى لـلمؤثرات الـتى لا توافـق احتـياجاته التاريخية. وإن جميع الأعمال الأدبية العربـية اعتـبارا مـن "تخلـيص الإبريـز" حـتى المنتجات الروائية الأخيرة لتعبر، على اختلاف شخصيات مبدعيها، عن العقلية العربية والوجدان العربى فى فترة معينة من فترات التطور التاريخى للمجتمع العربى.

الأدب العربى بين العالمية والعولمة

محمد على الكردى

ليس من شك فى أن أول ما يواجهنا بصدد موضوع مثل الذى نود معالجته هو قضية التعريف بالمصطلحات. فماذا نقصد بالعالمية بداية؟ ثم أين الأدب العربى من هذه العالمية؟

هل العالمية هى ما يذهب إليه محمد غنيمى هلال حينما طرحها فى صورة الخطوة الأولى التى يجب أن تتحقق حتى يتم درس الأدب المقارن بصورة علمية منضبطة؟ أى ما ذهب إليه فى قوله بإن:

«عالمية الأدب معناها خروجه من نطاق اللغة التى كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى. وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب فى عصور معينة. ويتطلبها الأدب المتأثر فى بعض العصور، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته، إما للتأثير فى الآداب الأخرى، وإما نشدانا لما به يغنى ويكمل ويساير الركب الأدبى العالمى. ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل فى عالم الفكر والأدب»[١].

وهو يذكر لنا أن هذه «العالمية» القائمة على التأثير والتأثر بين الآداب التى استطاعت أن تتجاوز حدود لغاتها الأصلية ومواطنها الأولى تختلف عن مفهوم «العالمية» عند «جوته» الذى يعنى «توحيد الأجناس الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية»[٢].

وليس من شك فى أن هذه العالمية واضحة الارتباط، حتى فيما يمثله مفهوم «جوته» من اختلاف، بالمفهوم الرومانسى للآداب، وهو مفهوم يربط بشكل عضوى بين الأدب والقومية من جهة، وبين العالمية والإنسانية من جهة أخرى. كما لا يغيب عن الذهن أن كلا من القومية والإنسانية يعنيان هنا تأكيد الهوية الخاصة لقومية الآداب ولفردية أو خصوصية الشخصية الإنسانية سواء بسواء. فالقومية يراد بها تحقيق خصوصية الأمم وتأكيد هوية الإثنية وأصالة ثقافتها التاريخية مقابل العالمية المجردة

لـلآداب الكلاسـيكية، أى التى تقوم على استلهام الآداب اليونانية واللاتينية القديمة؛ والإنسانية يقصد بها تحقيق إنسانية الفرد خارج الأطر الطبقية والأسرية التى فرضتها علـيه ظـروف نشأته وميلاده التاريخية والاجتماعية مقابل المفهوم المجرد والنموذجى للحقيقة الإنسانية المجاوزة، فى إطار المبادئ الكلاسيكية، للزمان والمكان.

بعـبارة أخرى، إن المفهوم الرومانسى يربط بين المحلية والفردية وبين العالمية. طالما أن الإنسان الذى يتخذ منه الأدب موضوعه واحد، وان اختلفت البيئات والقوميات وتمايـزت الانـتماءات الطبقـية والأسـرية، الأمـر الـذى يـتعارض مـع إنسـانية الأدب الكلاسـيكى الـذى يدعـو إلى نـوع مـن الوحـدة المجـردة التى تجعل من الإنسان نمطا أو نموذجًا ثابتًا أقرب إلى العقل منه إلى العواطف والانفعالات المميزة لشخصيته أو نفسيته الخاصـة. لا غـرابة، من ثم، أن تظهر الدعوة إلى العالمية فى الآداب القومية أو الوطنية طالـا نحـن فـى عصـر يدعـو إلى احـترام الاختلافات العرقية والثقافية، كما يحث على الحـوار فـيما بينها وتجاوز كل مظاهر التناحر والصراع التى يمكن أن تقوم بسبب هذه الاخـتلافات نفسـها. ولقـد زاد هـذا المطمح، لـو قبلـنا بوجاهـة اتجـاه العصـر، تـأكدا ورسـوخا بعـد حصـول أول أديـب عـربى، وهـو نجيـب محفـوظ، على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨م.

ولقـد أشـرنا إلى هـذا الموضـوع فـى مقـال سابق لنا [٣] قلنا فيه أن هذه الجائزة لم تؤسـس عالمـية الأدب العـربى، فهــى لا تمتلك ذلك وإنما هى، فى الواقع، كرست هذه العالمـية، أى اعترفـت بقدرتـه عـلى مخاطـبة الإنسـان بعامـة بالـرغم مـن الاختلافات المحلـية والإقليمـية الـتى لا يسـتطيع أى أدب قومـى أو وطـنى أن يفلـت منها وإلا فقد مصـداقيته وأصـالته. ولكـن تـبقى القـدرة عـلى الوصـول إلى مرتـبة العالمية، وهى قدرة مشـروطة بعقـبة اللغـة، تماما كمـا هـو الحـال بالنسبة لكثير من الآداب التى أثبتت عالميـتها، وإن لم تنتشـر لغـتها انتشـارا يكفـى بـاطلاع «العـالم» علـيها فـى مظانـهـا ومصـادرها الأصـلية مـثل الآداب التشـيكية والألبانـية واليابانـية والصـينية والتركـية وغيرهـا. ومـن ثـم نصـطدم بقضـية الترجمـة ومـا تفرضـه هـذه الترجمـة من ضرورات الاختـيار والانـتقاء وملابسـات العـرض والطلب؛ إذا لم يغب عنا أن الأدب مهما جلت

رسالته يظل خاضعا، مثل أى منتج، لقواعد استهلاكية تحكمها حاجات ومطالب «السوق» الثقافية.

ولكى نفهم هذا الجانب الاستهلاكى البحت الذى لا يمكن فصله – للأسف – عن القيمة الفنية والإنسانية للآداب القومية، يمكننا الإشارة، بسبب اهتمامنا الخاص بهذا الموضوع، إلى وضع الأدب العربى الناطق بالفرنسية أو المترجم إلى هذه اللغة وليس من شك فى أن الاهتمام بدور فرنسا فى تقديم آداب العالم لا ينشأ من مجرد النظرة الضيقة لما نمارسه من تخصص وإنما ينبعث من الأهمية القصوى لما لعبته – ومازالت تلعبه – فرنسا وعاصمتها باريس بوجه خاص كوسيط فنى وأدبى عبر التاريخ المعاصر؛ ومن ثم كمؤشر جيد، بل وممتاز لما يمكن أن يرقى من إبداع أدبى أو فنى إلى مستوى التكريس والحصول على أعلى الجوائز التقديرية.

أضف إلى ذلك أن العلاقة بين فرنسا والأدب العربى أعمق وأشد رسوخا من هذه المظاهر القريبة إلينا، وان كانت فرنسا قد لعبت، من غير شك، دورا كبيرا فى «إعداد» نجيب محفوظ للحصول على جائزة «نوبل» فى الأدب، كما كان من الممكن أن يحصل عليها بجدارة أيضا الكاتب والمفكر الثورى يوسف إدريس. ذلك أن مصر كان لها وضع خاص فى قلب الظاهرة الفرانكفونية، التى لا يمكن لأحد أن ينكر جذورها الكولونيالية خاصة فى البلدان العربية والإفريقية التى تعرضت للاحتلال الفرنسى المباشر.

ويمكننا الإشارة إلى هذا الوضع الخاص على النحو التالى: لقد تعرضت مصر للغزو الفرنسى إبان حملة «بونابرت» عليها عام ١٧٩٨م، غير أن هذه الحملة لم تستطع أن تفرض اللغة الفرنسية؛ ومع ذلك عاد النفوذ الثقافى الفرنسى أشد ما يكون خلال فترة حكم محمد على باشا الذى أرسل البعثات إلى فرنسا وسمح للفرنسيين بالقيام بدور أساسى فى بناء الجيش والأسطول، كما أتاح لثقافتهم وعلومهم أن تلعب مع رفاعة رافع الطهطاوى الدور الرئيسى وإن لم يكن الوحيد فى دفع حركة الترجمة وتأسيس التعليم الوطنى. ثم ينتكس هذا الدور حتى ظهور الخديوى إسماعيل الذى يعطى دفعة جديدة للوجود الثقافى والحضارى الفرنسى، هذا النفوذ الذى مهد له من

قبل النشاط غير المعلن من قبل «السان سيمونيين»، والذى سيتوج بعملية افتتاح قناة السويس.

وتزداد رؤية الصفوة المصرية للثقافة الفرنسية إيجابية بعد الاحتلال البريطانى لمصر؛ وذلك بقدر ما تأخذ فرنسا دور الناصح والمؤيد لمصر فى مواجهة الاحتلال الإنجليزى المباشر، وأنا أفكر بوجه خاص فى حركة التأييد والمساندة التى لقيها مصطفى كامل من «جوليت آدم» والصحافة الفرنسية، الأمر الذى مكن الثقافة الفرنسية، التى لم تختلط بظاهرة الاحتلال المباشر للوطن من القيام بدور الحامل لرؤية حضارية ذات طابع إنسانى وعالمى، بالإضافة إلى دورها كعامل تقدم ورقى.

كما لعب أيضاً الشوام - وهو الدور الذى يحاول تمجيده الكاتب الفرنسى «روبير سوليه» - بعد وفودهم إلى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر، دوراً لا يقل أهمية فى تدعيم وتأسيس حركة ثقافية فرنسية عميقة كان لها بالغ الأثر فى خلق أنواع جديدة من الإبداع الأدبى كالرواية والمسرح، وذلك عن طريق الترجمة والاقتباس والمحاكاة. ويستمر بريق الثقافة الفرنسية مع نشأة جيل من الكتاب والأدباء الذين تشبعوا بها إلى حد الثمالة، فعملوا على بثها ونشرها من خلال كتاباتهم وأعمالهم مثل محمد حسين هيكل وطه حسين ومندور، كما سبقهم وعاصرهم بعض الكتاب الذين كتبوا مباشرة باللغة الفرنسية على شاكلة جويس منصور وجورج حنين وألبير قصيرى وغيرهم.

إلا أن هذا التألق الثقافى الفرنسى يفقد بريقه إبان العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦م، وتبلغ الأزمة مداها مع فرنسا عام ١٩٦٢م حينما تطرد الحكومة المصرية أربعة دبلوماسيين منهم المستشرق الشهير «اندريه ميكل». ولكن العلاقات الطيبة تعود مرة أخرى بعد عدوان ١٩٦٧م على مصر وإدانة الجنرال «ديجول» له؛ كما تزداد توثقا فى عهد «ميتران» الذى يفتتح أول جامعة فرانكفونية فى مصر، وهى جامعة «سنجور» بالإسكندرية، ونحن نسمع الآن عن مشروع إقامة جامعة فرنسية على غرار الجامعة الأمريكية.

إن العالمية التى يسعى إليها الأدب المصرى، والأدب العربى بعامة، لا تتحقق

إذن من غير وسيط ثقافى، فاللغة العربية عاجزة عن الانتشار بنفسها على مستوى العالم المتقدم. ومن ثم فنحن أمام عالمية مشروطة؛ مشروطة طالما نحن لا نسيطر عليها، ولا نستطيع أن نتحكم فيما يقدم من نماذج أو كتابات عربية على الساحة الغربية. ومن الواضح أن بعض كتابنا كانوا - لظروف أو أسباب بالغة الخصوصية - يكتبون بلغة أجنبية. ولقد ذكرت أمثلة منهم. ولكن هذه الكتابات فى معظمها لا يرقى إلى مستوى الأدب الرفيع إذ يقدم معظمها صورة دونية لواقعنا أو لواقع المرأة العربية، وهو ما دفع الأوروبيين إلى الشغف بهذا الأدب الذى يشبه الفولكلور أكثر مما يعبر عن تجربة إنسانية أصيلة. خذ مثلاً كتابات مثل روايات «ألبير قصيرى» (شحاذون ولكن عظماء، منزل الموت الأكيد..)، التى اهتم بها عند ظهورها، كما يبدو، «ألبير كامو»، فهى تدور حول وصف الطبقات الدنيا التى تعيش تحت خط الفقر فى القاهرة الشعبية القديمة. إلا أن الكاتب المصرى المهاجر إلى باريس ر يصورها من منظور إنسانى نبيل، على شاكلة «ديكنز» أو «فيكتور هوجو»، أو حتى «هكتور مالو»، ولكن بطريقة مزرية أقرب ما تكون إلى رؤية الانثوغرافى للشعوب البدائية، فيعنى بتصوير الكسل والنوم وحب التطلع المرضى وصراع الشحاذين وعمال القمامة على طريقة الأدب الطبيعى الذى يعنى بإبراز العاهات والعيوب الوراثية وكل ما يجعل الإنسان أقرب إلى الحشرة منه إلى المخلوق الآدمى.

ويبدو أن هذا الاتجاه نحو التصوير السلبى لواقع المجتمعات العربية سوف يجد له نصيرا قويا عند كثير من كتاب المغرب العربى، ونحن إذ ندين هذا النوع من الأدب فإنما ندينه لأنه يعمل على ترويج هذه الصور الرديئة وتضخيمها لا من منطلق الإيمان بضرورة الإصلاح أو من منطلق التعاطف الإنسانى ولكن من منطلق التطابق مع أفق التوقع لدى جمهور القراء الفرنسيين أو الغربيين بعامة. وهذا ما يتضح بجلاء فى أعمال الطاهر بن جلون الذى لا يعنى قدر ما يعنى بوصف العلاقات المثلية وتدنيس المقدسات (الليلة المقدسة) وبكل ما هو غريب وشاذ، وإذا كانت بعض أعمال بن جلون لا ينقصها الجانب الثورى مثل رواية «الرجل المقصوم» التى تقدم لنا تحليلا نفسيا لظاهر الرشوة، إلا أنه شتان بين تصوير السلبيات بطريقة منهجية، وبغرض تملق

الـذوق الغـربى وإسـقاطاته عـلى «الآخـر» العـربى، وبـين الـنقد المحـترق بآلام المعاناة والحسرة على تخلف الأوطان كما نراه عند جيل الكبار مثل محمد ديب، وكاتب ياسين ودريـس شـرايبى، وحتى عند بعض المعاصرين من أمثال عبد الحق سرحان الذى يسعى بـلا هـوادة ولا مداهنة إلى تصوير كل مظاهر الفساد والخلل الاجتماعى التى تنخر عظام المجـتمع المغـربى مـن جـرائم الاغتـيال وقمـع الـثورات الطلابـية وتشـريد الفلاحـين والاسـتيلاء عـلى أراضـيهم من قبل بعض الشركات الأجنبية إلى عمليات الاختلاس فى مجال الجمارك والتأمينات الاجتماعية وحتى المقاصف المدرسية، وفؤاد العروى المهموم بقضـايا الهويـة والتسـامح الديـنى واحـترام حقـوق الأفراد المهددة فى العديد من بلدان أفريقـيا والعـالم العـربى[٤]، ومهمـا يكن من أمر هذا الأدب وسلبياته، الذى لا يمكننا نكـران كل مظاهر فنيته وقدرتـه على التأثير، فإننا نرى – كما يذهب بنسالم حميش[٥] – أنـه ملحق بالأدب الفرنسي، وذلك لأن اللغة، كما يقول، ليست مجرد حامل أو إطار وإنما رؤية وإبداع وتشكيل.

كذلـك الأمـر بالنسـبة للترجمـة إلى الفرنسـية، فهـى لا يمكـن بأيـة حـال مـن الأحـوال أن تقـدم صـورة كاملـة لـلأدب العـربى؛ فالترجمة تخضع، كصناعة وحرفة، لعوامـل ليسـت مرتـبطة بالضـرورة بجـودة العمـل الأدبـى. فمـنها، كما أوضحنا، أفق الـتوقع الغـربى أى الجمهـور المعـنى بهذه الترجمة؛ وحينما نكون بصدد القارئ العام فذلـك يعنى مخاطبة ذوقه وميله والتطابق، بقدر الإمكان، مع أفكاره المسبقة والمتوارثة عـن الشـرق الإسـلامى والعـالم العـربى. وهـذا مـا يفسر لنا النجاح الهائل الذى حققته روايـة «آيـات شـيطانية» لسـلمان رشـدى، ومـا أضفته عليه من رونق وبريق يتجاوزان أضـعاف أضـعاف مـا يحـاط بـه كـبار الكـتاب الحقيقيين من إجلال وتقدير، وذلك كله بسبب إدانته الغبية من قبل حاكم إسلامى متطرف، وهو ما يطابق الصورة المزرية التى يرغـب الغربـيون فى إلصاقها بالإسلام والمسلمين. ومنها أيضا عامل خصوصية الجمهور المهـتم بـالآداب العربـيـة وفـنونها، وهـو مـا يفسـر لـنا ضـآلة الترجمـات إلى اللغـة الفرنسية[٦] بالرغم من الزواج الذى لاقته حركة الترجمة فى أوروبا وأمريكا وكندا بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب.

العولمة والجمع بين الأضداد

إذا كانت هذه العالمية فما تكون العولمة؟ وما علاقة الأدب العربى بها؟

إن العولمة، فى الواقع، هى الصورة الرديئة لظاهرة العالمية؛ وذلك بقدر ما تشكل هذه الخيرة مطمحا أصيلا ومشروعا لكل الأعمال الفنية المتميزة التى تستطيع أن تتجاوز حدود الزمان والمكان مثل الفن المصرى القديم وفن عصر النهضة وأعمال شكسبير وجوته ودوستويفسكى وهوجو وماركيز ومحفوظ والعديد من كبار الكتاب الذين أثروا البشرية قديما وحديثا. أما ظاهرة ما يسمى بالعولمة فهى إحدى إفرازات المجتمع الاستهلاكى الغربى والأمريكى بخاصة بعد هيمنة نظام السوق على العالم المتقدم وتفرد الولايات المتحدة الأمريكية بالهيمنة على مصير البشرية بعد انهيار المنظومة الاشتراكية وعلى رأسها الاتحاد السوفيتى الأسبق.

ولعل أغرب المفارقات التى تقوم عليها العولمة هى جمعها بين نقيضين أساسيين: الوحدة والتعدد أو الشمولية والاختلاف. فهى كنظام اقتصادى، وسياسى بالضرورة، تسعى إلى توحيد السوق على مستوى العالم، ومن ثم إلى تنميط معظم بلدان العالم سياسياً بتحويلها طوعا أو كرها إلى نظام الليبرالية أو، بصورة أوضح، إلى نوع من الرأسمالية المتوحشة أو المطلقة؛ ويبرز ذلك واضحاً فيما تتخذه الولايات المتحدة الأمريكية وأقرانها من الدول الغربية التابعة من الضغوط الملازمة للإعانات الاقتصادية والقروض المالية التى تقدمها للبلاد النامية عن طريق البنك الدولى أو صندوق النقد الدولى، إذ غالباً ما تقترن عمليات الإقراض والمعونة بشروط الإصلاح المالى وخصخصة الشركات الكبرى، وكذلك بشروط ذات طابع سياسى صرف مثل إدخال التعددية الحزبية والحد من أشكال هيمنة الدولة، وذلك حتى «يسهل» التعامل معها أو استبدالها، فى المستقبل القريب أو البعيد، بالتعامل المباشر مع المؤسسات المالية والاقتصادية والتجارية عند استتاب دعائم النظام الرأسمالى العالمى وسيطرة المؤسسات والشركات العابرة للقارات والمتعددة الجنسية على نظيراتها القومية.

ويسعى نظام العولمة، فى الوقت نفسه، إلى مناقضة سياسة التوحيد الاقتصادى والسياسى وذلك بالعمل الدائب على تشجيع الاختلافات الثقافية وتأكيد الهويات

العرقية والفروق المحلية فيما يبدو أنه مساندة لحقوق الأقليات وتشجيع للتنوع والتعدد ودعوة لإقامة الحوار البناء بين ثقافات شعوب العالم.

أى أن تأكيد هيمنة النظام الاقتصادى الحر والديموقراطية الموسومة بالليبرالية الجديدة كأفضل نظام ممكن أفرزته البشرية بعد وصولها إلى نهاية التاريخ (فوكوياما) يقابله الدعوة إلى الحوار وتبادل الآراء والتصورات بين الثقافات الوطنية المختلفة، وهو ما تضطلع به هيئة عالمية مرموقة مثل اليونسكو منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وبالطبع سوف يقوم مفكر مثل «هنتجتون» بتصويب الرؤية الطوباوية المصاحبة لهذه الدعوة إلى حوار الثقافات بحديث عن «صدام الحضارات»[٧]، فى تمييز ذكى بين الحضارات كنظم أو كيانات مادية وموضوعية تتشكل من عناصر قوامها الدين واللغة والتاريخ وبين الثقافات التى تتداخل مع الحضارات، وان كان يغلب عليها - كما يقول محمود العالم[٨] - البعد الكيفى أو الرؤية الذاتية - النظرية والروحية - لحقائق العالم.

وعلينا، فى نظرى، لكى نفهم الفارق الحاسم بين الثقافة والحضارة أن نرجع إلى المصادر التاريخية والجذور اللغوية لهذين المصطلحين؛ فالثقافة فى العربية مشتقة من الفعل «ثقف» الذى يشير إلى عملية التقويم والتشذيب الخاصة بإعداد الرماح، ويمكن سحبه - من ثم - على عمليات الضبط والتهذيب تجاه الكينونة أو الطبيعة؛ والحضارة هى حياة الحضر. بما توفره من وسائل الراحة والرفاهية، كما تفيد كل ما هو صناعى مقابل الطبيعى والفطرى. والثقافة فى الفرنسية مشتقة من الجذر اللاتينى الذى يفيد الزراعة، وهو ما يفيد إعداد الأرض لكى تستقبل البذور، كما يفيد - عن طريق المجاز - الغرس العقلى (Cultura mentis) أى إعداد العقل وتكوينه بواسطة «بذور» المعرفة. وفى الفلسفة الألمانية تشكل الثقافة حركة الروح (geist) قبل أن يتموضع فى الأشكال التكوينية (buildung) التى تحوله إلى حضارة أو مدنية؛ وغالبا ما تميل الحضارة إلى الأفول حينما تنغلق الروح فى الحرفية (هيجل) وحينما تبلغ الحضارة مداها (شبنجلر)[٩].

من ثم، نرى أن الحضارات لا تلتقى ولا تتعايش وإنما تتصارع وتتصادم، ومنها

من ينهار بسبب الغزوات الخارجية مثل حضارات «قرطاج» و «ألانكا» و «الأزتك»، ومنها ما يتحلل بفعل الهرم والشيخوخة مثل الحضارة الفرعونية، ومنها ما يتحول إلى ثقافة عبر حضارة أخرى مثل وضع الحضارة اليونانية التى ذابت فى قلب الحضارة الرومانية، والتى لعبت دور «الآخر» المحفز للعقل مقابل تراث النقل داخل الحضارة الإسلامية. وهذا هو عين ما تقوم به الحضارة الغربية عبر عمليات تحديث العالم عن طريق التكنولوجيا المتقدمة وتقليص المسافات والأزمنة من خلال الطفرات المتلاحقة فى آليات الاتصال عن بعد. أما الثقافات، فلكونها تشكل الرؤى الذاتية للشعوب، ونظرتها الخاصة للحياة والوجود التى توارثتها عبر تاريخها الطويل، والتى اعتبرتها، من ثم، دعامة هويتها وركيزة أصالتها، فهى فى الأساس قضية وعى، ولا وجود لها خارج هذا الوعى. إلا أن هذا الوعى قد يكون سلبيًا فيخضع لقانون المثاقفة (acculturation) الذى تفرضه هيمنة الحضارة السائدة، وقد يكون إيجابيا فيتخذ موقفا ثوريا ونقديا فعالاً بحيث يؤكد ذاتيته وخصوصيته الإبداعية تجاه قيم الحضارة السائدة.

وحينما نتحدث عن الحضارة السائدة لا تعنى هيمنة دولة بعينها – على الرغم من أن هذا واقع لا يغير قبوله أو رفضه شيئاً – أو مجموعة دول، وإنما نقصد الحضارة التى تفرض نفسها عن طريق فعالية النظم والمؤسسات والمكتسبات العلمية والتكنولوجية التى ستنتهى حتما بالانتشار فى العالم كله، وقد تسمى حاليا أمريكية أو غربية ولكنها أيضاً يابانية وعن قريب صينية، إلا أنها ، فى النهاية، الحضارة التكنولوجية الأرقى. وليس من شك فى أن هذه الحضارة، التى تنبأ «هربرت ماركيوز» بأنها ستحول الإنسان إلى كائن ذى بعد واحد، ستفرض نفسها بصورة حتمية، وهى قد بدأت منذ زمن بعيد بالانتشار عبر أنحاء العالم ولكن على درجات متفاوتة، وذلك منذ بدأت عمليات التحديث والحداثة. إلا أن هذا الانتشار الحتمى وما سوف يؤدى إليه من توحيد العالم وخلق الإنسان الكوكبى لا يعنى التسليم بوجود حلول جاهزة أو قوالب وصيغ معدة للتطبيق، ولا يعنى إمكانية أو سهولة الوصول إلى مكتسبات هذه الحضارة، وهنا يأتى دور الثقافة فى تحفيز الوعى وكسر كل ضروب الجمود والتخلف التى تعوق عمليات الإبداع الفردى والوطنى.

ونحن إذ نربط بين الثقافة والوعى لا يخفى علينا ما يمكن أن تلعبه الحضارة السائدة بما تقوم عليه من أنماط الإنتاج وأساليب الاستهلاك من تأثير أو ضغوط عليه؛ ولكن الوعى بما هو وعى، أى قدرة على تجاوز كل ضروب الحتميات الخارجية والداخلية الموروثة عن الماضى، لا يمكن إلا أن يكون فعالية نقدية، فعالية قادرة دوما على الانسلاخ من هيمنة الفكر السائد الذى يتماهى مع مختلف ضروب السلطة السياسية والاقتصادية والثقافية، وعلى الانفكاك من كل أشكال التموضع السلبية التى تخدعنا بما تتلبس به من أردية الهوية والخصوصية إذ أن الوعى الصادق هو الذى ينتج هويته ولا يتلقاها جاهزة فى صورة حتميات مفروضة عليه سواء من الخارج أو من الموروث، وهو الذى يستطيع أن يمارس التفكير فى قلب الفكر، كما يذهب «هيدجر»، طالما أن كل فكر متشكل هو فكر قد تموضع بالفعل وتحول من مرحلة الحركة والممارسة الإبداعية إلى حالة الثبات والجمود.

وإذا كان الوعى هو قوام الثقافة بما تشكله من رؤية ذاتية ومعرفة تفسيرية وتحليلية لما يدور حول الإنسان من حتميات البيئة المحلية والعالمية والظروف التاريخية التى يمر بها، فإن الأدب بما يقدمه من نماذج احتمالية واختيارات تصورية مبتكرة يلعب دورًا أساسيًا فى إثراء الخيال وفتح الآفاق أمام عالم لا ينتهى من الحلول والأفعال الممكنة، طالما أنه لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يكون، فى حالة صدقه، صورة مطابقة للواقع أو تكريساً للقيم السائدة. فهو لا يمكن أن يكون معزولا عن حركة التاريخ ولا أن يكون مجرد محاكاة عمياء للتيارات الأدبية والفنية التى تتألق ثم تنحسر من حين إلى آخر فى بلاد المركز، وهذا لا يعنى التقوقع على الذات وإنما قبول التأثر والتأثير على أساس من الوعى بالمرامى والأهداف المسكوت عنها فى قلب الثقافات المهيمنة، إذ لا شك أن قبول الحوار واحترام الاختلاف، كما تنادى بهما حركة العولمة وإلا أصبحت الثقافة، كما تود لها أن تكون علوم الأنثروبولجيا، مجرد اختلاف فى العادات والتقاليد والسلوك وطرق المعيشة، أو ضرباً من الفلكلور الذى يختلف من بلد إلى بلد، الأمر الذى ينذر بتحويل الإبداع الأدبى إلى فن من فنون الدعاية السياحية.

ومن هنا تأتى أهمية الدراسات الكاشفة لمخاطر الاستراتيجيات الخفية التى تعمل على تفجير الاختلافات فى قلب ثقافة «الآخر» بدعوى احترام هوية الأقليات أو تكريس الواقع التاريخى، كما ينكشف ذلك من تشجيع فرنسا لدراسة اللهجات العامية التى تولدت عن العربية الفصحى[١٠] فى الوقت الذى تحاول فيه تدعيم الفرنكفونية تعويضا لفقدان نفوذها القديم فى الشرق الأوسط، أو الداعية إلى التمييز الدقيق بين عقلية ما بعد الكولونيالية وعقلية ما بعد الحداثة، وذلك بقدر ما يتمايز مفهوم «الاختلاف» فى خطاب ما بعد الكولونيالية، الذى يطمح إلى التواصل مع الآخر فى مغايرته نفسها بهدف إقامة جسور من التقارب والتبادل المتوازن بين الثقافات، عن نظيره فى حركة ما بعد الحداثة التى تنظر إلى الآخر من منظور الاختلاف المطلق[١١]، وهو ما يؤدى - فى نظرنا - إلى صياغة ضروب من التلفيق الثقافى أو «السنكريتية الجديدة» (neo-Syncretisme) التى تعمل على تشكيل فسيفساء أو «بازار» من الاختلافات الثقافية التى تتجاور من غير اتساق أو ترابط كما تتجمع المنتجات المحلية والمستوردة من مختلف بلدان العالم فى الأسواق الكبرى. ولعل ما يؤيد ذلك مسعى واحد من كبار دعاة العولمة الثقافية فى الفكر الفرنكفونى هو الكاتب التونسى عبد الوهاب مدب مؤسس مجلة «متاهة» (Dedale) وصاحب رواية «فانتازيا»[١٢] التى تعد ربما أول محاولة إبداعية لنقل حركة العولمة من مجرد الدعوة النظرية إلى ممارسة فنية تشكيل عبر عمليات من الكتابة التلفيقية يتذرع فيها صاحبها بمقولة ابن عربى عن «الجمع بين الضدين» (التنزيه والتشبيه) بعد إعادة إنتاجها لا فى صورة «وحدة الأضداد» كما عرفناها فى المثالية الهيجلية أو الجدلية الماركسية، وإنما فى صورة الجمع العددى بين الأضداد أو المتناقضات[١٣].

إن عولمة الأدب تهدد، على عكس العالمية، بتحويله إلى سلعة استهلاكية تخضع لقوانين العرض والطلب وتقلبات الموضة العارضة والأذواق المتغيرة، وتهدد بتحويله إلى ضروب من انتساخ الأنواع «الفنية» الرائجة كما نشاهد فى كثير من الأفلام التى تتخذ من الجنس والعنف موضوعًا لها فى محاكاة فجة وممسوخة للسينما الأمريكية؛ وهى تهدد أيضا، بغية مخاطبة الآخر بتبنى وجهة نظره والتحدث

بلسانه ومن منظوره بحجة إيجاد لغة مشتركة أو استخدام نفس أسلوب التخاطب والتفاهم، الأمر الذى يمسخ هوية الأنا ويجعل منه مجرد صورة سلبية لإيجابية الآخر. ولعل هذا ما يثبته سعي العديد من كتاب العالم الثالث، الذين يكتبون بلغة أجنبية، نحو تبني وجهة نظر المجتمعات الغربية التى يعيشون فيها مؤكدين بذلك غربتهم عن واقع أوطانهم وعن اللغة الأم التى لا تشكل مجرد أداة للتواصل والتعبير، وإنما رؤية متكاملة للعالم والحياة.

كذلك تقوم فلسفة العولمة فيما تفرزه من رموز ثقافية على نسق متكامل من السيميائية المحايثة حيث يرد العلامات إلى بعضها فى صورة مرايا عاكسة، أو دوائر متداخلة لا تخضع لمنطلق التجاوز أو التسامي؛ إذ أن طبيعة المنطق الاستهلاكى هى الجمع بين الغاية والوسيلة، وتحويل الحرية البشرية إلى فن من فنون اختيار الضرورات ولكنها ضرورات المظهر والتمايز لا ضرورات الحاجة والاكتفاء. ومن ثم يصبح الاستهلاك من أجل الاستهلاك معيارا شموليا لا ينسحب فحسب على المنتجات المادية، وإنما أيضا على المنتجات الثقافية التى سرعان ما تتحول إلى سلع ومقتنيات اقتصادية ترتفع قيمتها أو تنخفض ليس وفقا لما تشبعه من متطلبات روحية وإنما وفقا لما تمثله من رموز التمايز الطبقى والمظهرية الاجتماعية. وتتحول، على هذا النحو، المعرفة الأدبية إلى حشد للمعلومات والبيانات؛ ويتغلب الطابع الكمى والإحصائى على النزعات التحليلية ومتطلبات ارتقاء الذوق وإرهاف الحس بما يعمق روح التعاطف والتضامن بين الناس. ومن ثم تتحول الفنون والآداب إلى صناعات فولكلورية ومنشورات سياحية أو إلى ضروب من «الببلوهات» او «الجادجيت».

ولما كانت التطورات التكنولوجية الناجمة عن الثورة الثالثة لعلوم الاتصال عن بعد والسيبرنطيقا واستخدام الإلكترونيات لا تعمل فحسب على توحيد الرؤى وتنميط المعرفة، وإنما أيضاً على إحلال منظور الصورة والصوت بديلا عن الكتاب وما رسخه من عادات القراءة الفاحصة المتأملة، فإن الممارسات الأدبية محكوم عليها، فى يوم لا مفر منه، بالخضوع للمعايير الاستهلاكية الجديدة، وهى السرعة والإيجاز والتنوع والكثرة والجاذبية والتشويق، الأمر الذى يهدد بتبديد كثير من مكتسبات الثقافة الأصيلة مثل

تحفيز الوعى والمخيلة وإشغال الفكر وشحذ الذاكرة مقابل تعميم السطحية وانعدام الترابط المنطقى بين الأشياء وافتقاد القدرة على التحليل وتجاوز الواقع الحسى المباشر.

إلا أن ذلك لا يعنى الخضوع التام لحتميات التكنولوجية المعاصرة، أو قبول المظاهر السلبية لحركة العولمة المتعاظمة فى بلدان العالم أجمع، وإلا لما كان هناك دور للثقافات الوطنية ولفعالياتها إذ لا ممارسة لقوى ضاغطة- كم نبهنا إلى ذلك فوكو [١٤]- من غير مقاومة أو ردود فعل. وأعتقد أن الأدب، لقدرته الفائقة على الإفلات من أطر الثقافة الرسمية وما يتلبس بها من استراتيجيات سياسية محلية، يستطيع إذا كان يرقى فعلا إلى مستوى الإبداع أن يلعب دورا رائدا فى إذكاء الوعى واستكشاف أشكال وصياغات قادرة على تجاوز الواقع وتخليق مستقبل يقوم على التكاتف الفعلى بين مختلف الثقافات لا من منطلق تفضيل رؤية الأنا على رؤية الآخر بأى ثمن، وإنما من منطلق التبادل الحقيقى أخذا وعطاءً بغية تشييد رؤية ثقافية وحضارية إنسانية تجمع بين التعدد الإيجابى والعالمية السمحاء.

الهوامش

١- د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٧م، ص ١٠٧.

٢- المرجع نفسه، ص ١٠٧.

٣- د. محمد على الكردى: «موقع الفكر العربى من الفكر العالمى» مجلة إبداع، العدد الثانى عشر، ديسمبر ١٩٩٤م.

٤- اللحق الخاص بأدب المغرب بمجلة

Magazine litteraire, no 375, avril 1999, PP-111

٥- بنسالم حميش: «فى إشكالية الهوية المزدوجة الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية نموذجا»، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع ١٩٩٨ م، ص ١٣٨.

٦- لاحظ الدكتور جابر عصفور أيضا ضآلة هذه الترجمات التى لا تتجاوز- كما يقول «خمسين عملا منذ منتصف الثلاثينيات إلى نهاية الثمانينيات« (انظر زمن الرواية، ص ٣٣) وذلك بالنسبة لفرنسا.

٧- انظر فى ذلك أوراق مؤتمر «صراع الحضارات أم حوار الثقافات» بأقلام نخبة من المفكرين العرب. مطبوعات التضامن، القاهرة، ١٩٩٧م.

٨- المرجع نفسه، ص ٨٠.

٩- د. محمد على الكردى: «المنهج فى دراسات الحضارات»، قضايا العلوم الإنسانية - إشكالية المنهج، سلسلة الفلسفة والعلم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م، ص ص ٦٢ - ٧٦.

١٠- د. عبد السلام المسدى: العولمة والعولمة المضادة - كتاب سطور، ١٩٩٩م، ص ص ٣٩٢ - ٣٩٦.

١١- مارى تريز عبد المسيح: «خطاب الـ «ما بعد» مواجهة أم التقاء؟ فى مجلة «قضايا فكرية»، ١٩٩٩م، ص ص ٢٤٩ - ٢٥٠.

١٢- Abdelwahab Meddeb, Phantasia Ed. Sindbad, 1986.

١٣- تتوافق دعوة عبد الوهاب مدب إلى العولمة الثقافية بصورة بليغة مع عنوان المجلة التى أسسها وهو «متاهة» (Dedale) والتى يقدم لنا برنامجها بطريقة «ثورية» بالغة الجاذبية:

«لقد أتى زمن اختيار المرجعيات، وذلك بطرحها للتدول، بكل ما يحمل ذلك من مخاطر ومجازفات، فى دروب لا معالم لها، مدمجين بها مغامرة «العولمة» التى ترعب النزعات القطيعية الداعية للتقوقع حول الذات. هذا هو الغرض من دورية «متاهة»: إخراج هذه المرجعيات من حدودها كى تشارك فى تأسيس معنى شاسع ومشترك يتشكل من مجابهة الموروثات لضروب المعارف والمناهج التى تقترحها علينا قارة الحداثة. إن مسرحنا سيكون البحر المتوسط من شط إلى آخر مستقبلا فى قلب اللغة الفرنسية العلاقات المتقاطعة من اليونان إلى روما، ومن مصر إلى المغرب، ومن الأندلس إلى أفريقيا عبر الصحراوات والحدود إلى الامتدادات الصحراوية والآسيوية، مواجهة الحرب المستعرة على الساحة المشتركة التى تحدها هذه القارات الثلاث. على هذا النحو ستتشكل فاعلية التعددية الثقافية التى يحملها ناشئو نهاية القرن بما يمثلونه من طاقات توجهها رغباتهم الهائمة، مندفعين فى إثر الخطوات القديمة، مقتفين إياها ونائين عنها وباثين فيها من الحياة وطامسين لها؛ ومهملين أحيانا الرقع المنسوخة والمكرورة من أجل صفحات عذراء يدونون فيها، خطوطاً جديدة محكوما عليها بالانحجاب والعبث والانبعاث والتآكل والتجلى والاستتار، ومسجلين بها تجارب جمة من الإبداع والفكر ما بين الحرف والرسم، بما تطمح دورية «متاهة» فى تلقينه وجمعه» مجلة «متاهة» العدد الأول والثانى، خريف ١٩٩٥م، ظهر الغلاف وقد نقلته عن الفرنسية.

١٤- د. محمد على الكردى: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢م، ص ٤١٥.

الكتابة ٢٠٠٠ وثقافة الإذعان

مهدى بندق

ما من شك فى أننا نواجه الآن - ونحن فى كرب شديد - عصر العولمة: عصر الاتصالات الألية، والجمارك المفتوحة، والشفافية الإعلامية، وتقلص سيادة الدولة القومية، وتفوق التكنولوجيا على الإيديولوجيا، وتحول كوكب الأرض إلى سوق رأسمالى واحد تهيمن عليه القوى الكبرى بشركاتها العملاقة عابرة القوميات ومتعدية الجنسيات مكرسة لمرحلة تعد بحق أعلى مراحل الإمبريالية.

وما من شك أيضا أن الأدب (وكذلك الفن) بوصفه ممارسة، لاغرو متأثرا بمعطيات هذا العصر، تنطبق عليه القوانين والأعراف التى تُطبق على كل نشاط بشرى، على الأقل فى الجانب السوسيولوجى المصاحب لتلك الممارسة. ودعنا - مؤقتاً - نؤجل الحديث عن الجانب الروحى المشروط بقيمة الموهبة وتفرد الإبداع وجمالياته الكامنه والتى قد تغيب عن إدراك عصرها فى بعض الأحيان. دعنا نتحدث عن الأدب (وكذلك الفن) من زاوية كونه إنتاجاً ثقافيا يستهدف تحسين وتطوير أساليب العيش للفرد أو للجماعة أو لهما معاً.

الأدب إذن بهذا المعنى الأخير ضرورة إنسانية، بدونه يتحول البشر إلى آلات منتجة ومستهلكة للسلع لا أكثر. ولعلنا لا نتجاوز القصد إذا ما جمعنا بين الأدب والفن والنقد والفلسفة فى التعبير الأشمل المعبر عن هذه الضرورة، بمصطلح: الأدبيات. فالمصطلح هذا يختلف، لاريب، عن مصطلح الخطاب **Discourse** الذى أطلقه فردينان دى سوسير تعميماً لكل قول. بينما قام ميشيل فوكو بإدخاله مسار الخصخصة **Privatization** ليصبح مؤسسات فكرية عابرة للتاريخ، واستخدمته بالموازاة مع فوكو مدرسة فرانكفورت للإشارة إلى مذاهب وتيارات الفكر (الخطاب الوضعى - الخطاب الدينى - الخطاب الليبرالى - الخطاب الماركسى...إلخ) لكن مصطلح الأدبيات **Literatures** يتوسع أكثر ليشمل كل ما أنتجه البشر مخطوطا كان أو مطبوعا. ومن

ناحية أخرى نراه يختلف عن مصطلح النص Text الذى يقتصر بالطبع على مخطوط واحد بعينه.

من هذه النقطة بالذات يمكننا أن ننطلق إلى نقد العقل العربى بمكوناته الحالية، هذا العقل الذى أنتج ثقافة (أى أسلوب عيش) أسميها ثقافة الإذعان، حيث اعتمد فحسب على مفهوم «النص» باعتباره وحيا من المصدر الأعلى ثم راح يحمله بإيديولوجيات الطبقات الحاكمة منتجا به وضعا فكريا دوجمائيا غير قابل للنقد، بعكس المفهوم الأوروبى لنفس الكلمة Text والتى تعنى – فى جذرها اللغوى – النسيج الذى يمكن تفكيكه.

والسؤال الذى تحاول هذه الورقة أن تقدم عنه إجابة متواضعة هو:

هل يمكن لثقافة طابعها الإذعان وأساسها التسليم أن تجد لنفسها – بوصفها إنتاجاً ثمة من يحتاج إليه هناك أو هنا – مكانا على خارطة العالم المعاصر ناهيك عن قدرته على التأثير فى سوق العولمة ؟!.

من نافلة القول أن التطور سمة الوجود، وأن التراكم الكمىّ، لا مشاحة، مؤد عن لحظة معينة إلى تغير نوعى. ذلك أحد قوانين العلم غير المنكورة نرى أثره فى مجالات الفيزياء والبيولوجيا والكيمياء وغيرها من مجالات العلوم الطبيعية. فهل ينطبق هذا القانون على حركة العقل الإنسانى بنفس الكيفية؟

سؤال يجيب عنه هيجل Hegel فيلسوف الديالكتيك بالإيجاب، فالتطور عنده يبدأ فى العقل البشرى بمواجهته للعالم المادى والمحسوس..ومن الدعوى Thesis ونقيضها Antithesis ينشأ مركب جديد فى الذهن البشرى Synthesis يتحول بدوره إلى دعوى .. وهكذا تستمر الحركة عبر ونفى النفى إلى أن تتكون للعقل الإنسانى القدرة على التجريد فتظهر الفلسفة العقلية القادرة على تفسير التاريخ والتنبؤ بالمستقبل.

فإذا أردنا أن نطبق قانون هيجل هذا على مسيرة العقل الأوروبى منذ نشأة الفلسفة المادية عند الأيونيين فى اليونان القديمة ثم الإيليين أصحاب المنزع الميتافيزيقى لرأينا أن أرسطو Aristotalis لم يكن إلا ذلك المركب بين النزعتين. لكن فلسفة أرسطو

ستواجه فيما بعد بالديانة المسيحية التى هى ميتافيزيقا جديدة ليخرج من الاثنين - عبر الحوار المتصادم - فلسفة القرون الوسطى الجامعة بين الله والإنسان فى مؤسسة فلسفية هى الكنيسة الكاثوليكية.

فهل توقف العقل الأوروبى عند هذا الحد؟ بالطبع لا، وإنما استمرت المسيرة صاعدة فحدث الإصلاح الدينى وتم فصل الدين عن الدولة وانطلق العقل الأوروبى متحررًا من إشكالية الله والإنسان، ليطرح من جديد - ولكن على مستوى أعلى - إشكالية الإنسان والطبيعة.

عندئذ حل عصر النهضة محل القرون الوسطى المظلمة حيث وضع كوبرنيكس النظام الفلكى الجديد محل النظام البطليموسى، ودار ماجلان حول الأرض، واستبدل فرانسيس بيكون الاستقراء بالقياس، وعصف نيوتن بفيزياء أرسطو، وأسس ديكارت المنهج العقلانى قائماً على الشك المنهجى فى كل فكرة مسبقة **Aproir** ليكون هذا كله بشيراً بميلاد الحداثة **Modernism**.

وهكذا انفجرت الثورة الصناعية وتلتها الثورة السياسية وتولت البورجوازية السلطة لتواجه بدورها ثورة البروليتاريا ذات الفكر الاشتراكى، ومن الثورتين نشأ وضع جديد هو عالم ما بعد الحداثة **Post Modernism**..

فأين نضع عقلنا العربى على خارطة هذا العالم بحيادية علمية لاغش فيها ولا تضليل؟

لقد انقضى القرن العشرون تاركا العقل فى نفس حالته الاستاتيكية من حيث اعتماده - فى تلقى المعرفة - على المتصلين بالمصدر الأعلى: الكهنة فى مصر القديمة، والأنبياء فيما بين النهرين والشام والجزيرة لتبقى حضارتنا دائمًا حضارة «نص» ويظل العلم لدينا مجرد فنون تفسيرية: مساجلات، ومداخلات، وشرح على المتون، وتظل إشكاليتنا إشكالية ميتافيزيقية تدور حول العلاقة بين الإنسان والإله، وكأنما لا شأن لنا بالعالم الطبيعى (الفوزوس) بل بالكلمة (اللوجوس) مرسخين فيما بيننا ثقافة الانصياع، والرضا بالمفعولية، والقبول بما يراد لنا دون أن نريد نحن لأنفسنا تغييراً.

* * *

لقد تعرض العقل العربى خلال تاريخه الطويل لزلزالين عنيفين كانا قمينين بتغيره ونقله من فكر البداوة إلى فكر الحداثة لولا تجذر فكر البداوة فى تربة النمط الآسيوى للإنتاج [1] Asiatic Mode of Production من ناحية، ومن أخرى مخايلة فكر الحداثة مختلطا بما يسمي الغزو الثقافى. مما اقتضى رفض الفكر الحداثى ومقاومته حتى لايعكر على الهوية القومية أو يمس الاستقلال الفكرى، أو يحرم الجماهير من سباتها العقلى المأمون الجانب!

* * *

فأما الزلزال الأول فكان تلك الحروب المسماة بالصليبية، تلك التى بدأت بخطاب البابا أوربان الثانى عام ١٠٩٥ (٤٨٨هـ) يدعو فيها أوروبا – المسيحية أن تستخلص بلادها من ذلك الجنس الشرير(!) الذى بادرها بالغزو فاحتل الأندلس وصقلية وهدد نورماندیا والتف حولها من جهة الأناضول تمهيدا لالتهامها جميعا.

وهكذا بدأ الهجوم المسيحى المضاد. وما لبث إلا أعواما أربعة حتى سقطت القدس فى يده. لتبدأ مرحلة جديدة لم يعرفها العقل العربى منذ استقرت الدعوة الإسلامية فى بلاده، مرحلة يواجه فيها العربى المسلم – بكل كبريائه الموروث ويقينه الدينى الكامل – ليس الآخر المفتوحة بلاده، الذمىّ دافع الجزية عن يد وهو صاغر، بل الآخر المختلف القادم إليه فى عقر داره يحتل بلاده ويبيع أطفاله ويسبى نساءه أو يجبره على سداد الجزية عن يد وهو صاغر! ويالها من صدمة!

بيد أن الفكر الإسلامى لم يكن مهيأ لمواجهة الصدمة تمهيدًا لتجاوزها كانت الهرمسية (٢) قد التفت حول العقل العربى المسلم والمستعد لفهم القرآن فهمًا عقلانيًا، فكان أن اخترق الغنوص[3] العقل العربى فى أكثر من موضع .. ومالبث هذا العقل المخترق إلا قليلا حتى أزورَّ عن اعتماد البرهان العقلى وسيلة لإنتاج المعرفة (مشروع ابن رشد الذى أحرقنا كتبه وتلقفها القديس توما الإكوينى بالترجمة والتأسيس لنهضة عقلية فى الغرب) حيث اكتفى العقل العربى بآليات إبستيمية خاصة به وحده هى: البيان والعرفان.

* فأما علوم البيان: علم الكلام، وأصول الفقه، والنحو، والبلاغة فقد اكتمل بناؤها فى

القرن الرابع الهجرى. فكان منطقيا أن يتوقف الاجتهاد فيها لتتآكل فيما بعد على أيدى المقلدين.

إذا تم شيء بدا نقصه

توقع زوالا إذا قيل تم

* وأما العرفان فظل قائما - عبر النزعة الغنوصية - متمثلاً فى الفكر الشيعى المنفتح على المصدر الأعلى من خلال الإمام المستور ونوابه حتى اليوم. وظل العرفان قائماً كذلك فى فكر التصوف تخييلا لعالم مثالى مفارق لعالمنا هذا المضطرب. بل وتسلل العرفان أيضا إلى سلوك أهل السنة - ومثاله أن يتجنب واحدهم اتخاذ القرار الصعب لاجئا إلى ما يسمى «بالاستخارة» التى هى نوع من تلمس الوحى، وتوقع الاتصال به بشكل مباشر.

وفى كل الأحوال ليس ثمة غير الانصياع للسلطة المعرفية التى يمتلكها الفقية (الموظف لدى الخليفة) أو التى يمتلكها الإمام أو القطب الصوفى (الموظفين فى إدارة المصدر الأعلى) بينما يغدو العقل المتمرد على هذه السلطات زنديقاً كافرًا مباحًا ماله ودمه!

* وما بين الهرمسية والغنوص والعرفانية وتجمد علوم البيان وبين طبيعة الحكم الشمولىّ Tatalarianism المؤسس على النمط الآسيوى للإنتاج، الذى لايعترف بالمعارضة السياسية، لم يكن أمام العقل العربى إلا التقوقع. والتقوقع ليس إلا رفضًا منهجيًا مع أى آخر مختلف، فما بالك إذا كان هذا الآخر المختلف قد جاء غازيًا مغتصبًا .. عندئذ يصبح ذلك الآخر - فى نظر العقل العربى - بغير مزية واحدة، بل يمسى كافرًا مرفوضًا بالإطلاق، وكذلك تغدو علومه ومعارفه ومبادئه العقلية جميعاً، وآيه ذلك أن المثقف العربى لم يلتفت خلال المائتى عام التى استغرقتها تلك الحروب الصليبية إلى استكناه العقل الأوروبى أو تأمل أساليبه فى تطوير آليات المعرفة. وحتى فى العصر الذهبى للحضارة الإسلامية حين ترجم المأمون (ت ٨١٣ ميلادى) أعمال أرسطو. لم يفعل ذلك إلا لمواجهة الفكر الشيعى المنافس، وبهذا حوصر المنطق البرهانى فى نطاق الأيديولوجيا ليتم استخدامه أو عدم استخدامه

حسب الحاجة السياسية للدولة، بدلاً من تأصيله كأداة معرفية عليا تأسيسًا لعقل علمى كونى (وليس عقلاً أيديولوجيًا محليًا) حيث العقل الكونى وحده المؤهل لمحاوره غير البندية دون استعلاء أو استخدام.

من هنا يمكننا أن نستنتج أسباب إحراق كتب ابن رشد وأسباب نبذ مبدأ الإمام مالك «المصالح المرسله»ومبدأ أبى حنيفة «الاستحسان» وهما مبدآن كانا حريين بتوسيع عدسة الرؤية لولا أن الدولة لم تكن تستريح إلا للفقه الشافعى / الحنبلى القائم على النص وحده. فبقى هذا الفقه منفردًا بساحة المعاملات معوقًا البورجوازيات العربية عن الانتقال من الوضع التجارى إلى الوضع الصناعى بتحريمه كل ما من شأنه إحداث التراكم الرأسمالى المطلوب لهذا الانتقال استنادًا إلى حكم الربا.

كذلك فإن مثقفنا العربى - من قبل ومن بعد الحروب الصليبية - لم يعن بتجذير منهج العلم التجريبى الذى اكتشفه الآحاد من أمثال أبى بكر الرازى، والحسن بن الهيثم، وابن النفيس.. ولا هو عنى بدرس الفلسفة بل تشعيبها (أى ربطها بنشاط الشعب الاقتصادى والاجتماعى) فصار سهلاً على «الغزالى» ابتلاع الفلاسفة أمثال الكندى والفارابى وابن سينا وتكفيرهم لحساب أيديولوجية الدولة السلجوقية، لم يتصد له إلا ابن رشد الذى لم يصل فكره إلا لأوروبا كما أشرنا من قبل.

فإذا كان هذا هو حال الثقافة العربية حين وجدت الآخر المختلف فى عقر دارها عدوًا غازيًا، وإذا كان ذاك هو حال المثقف العربى الذى تحول إلى موظف فى بلاط الخلفاء والسلاطين والأمراء فهل كان ممكنًا لزلزال الحروب الصليبية أن يحرك الساكن، ويغير الجامد المستقر؟!

ليس هذا مجرد سؤال ذهنى ينتظر الإجابة، فلقد قدم لنا التاريخ تلك الإجابة فى هيئة استمرارية لذات الأوضاع الثقافية[٤] حيث عاد الفكر السنى إلى البيان الذى اكتملت علمه، وبالمقابل تراجع الفكر الشيعى إلى عرفانه وتقيته وعمله السرى، وكأن الحروب الصليبية ما كانت إلا كابوسًا عبر نوم النائمين ثم انقضى دون أن يترك حتى ندبة واحدة فى بنية العقل العربى العتيد!

* * *

الزلزال الثاني الذى انقض على الأمة العربية، وكان حريًا بأن يفيقها من أحلام قرونها الوسطى تمثل فى زرع دولة إسرائيل - جريمة القرن العشرين - داخل الجسد العربى، ولم يكن ذلك بعيداً بالطبع عن مسيرة الاستعمار الغربى (الطبعة العصرية للحروب الصليبية) إلا أن عجز العقل العربى عن استيعاب مفردات الحوار مع هذا الآخر المختلف، الغازى المحتل، قد جعل الكلمة الأولى والأخيرة لذلك الآخر وحده. ولهذا القول تفصيل نبدأه بتحديد مصطلح الحوار على النحو التالى:

ليس الحوار Dialogue مجرد مناقشة كلامية بين طرفين، إنما هو علائقية جدلية استخدم فيها كل طرف أقصى ما عنده من إمكانات عقلية ومادية بغرض تحقيق مطالبة لدى الآخر، وبهذا المعنى تصبح الحرب ذاتها شكلاً من أشكال الحوار ينتهى بأن يفرض المنتصر شروطه السياسية على الطرف المهزوم، وقد تنتهى الحرب بغير انتصار حاسم ونهائى فتتحول العلاقة من حوار المدافع إلى حوار التفاوض حتى يصل الطرفان (أو لايصلان) إلى تسوية Compromise يحدث ذلك حينما يتبدى الآخر للذات بحسبانه موضوعاً مطلوباً فهمه والسيطرة عليه وليس ذاتاً لها نفس الحقوق.

لقد غاب هذا المعنى الأخير عن العقل الغربى منذ البداية فظن الطبيعة مجرد موضوع يقهر، ولم تستطع المسيحية - والتى كانت تعديلا محدودا لليهودية - أن تغير من البيئة الاستعلائية للعقل الغربى ذاك - وبالمقابل لم يستطع الإسلام أن يغير من بنية العقل العربى المؤسسة على البدائية والانغلاق على الذات وبغض الآخر المختلف معها فى العرق أو العقيدة بغضا يدفع إلى قتله أو إذلاله وتغريمه.

على هذا النحو إذن تحددت العلاقة بين العقل العربى وبين غريمه الغربى عبر القرون الوسطى بهيئة نفى متبادل فكلا العقلين ينظر إلى نفسه باعتباره ذاتا وللآخر بحسبانه موضوعا. غير أن العقل العربى الذى حصر نفسه فى إشكالية الذات الإلهية والذات الإنسانية، فوجىء بعد مرحلة الانتصارات العسكرية الأولى بأن الآخر المختلف (الذى تحرر من هذه الإشكالية الدينية) وقد استرد زمام المبادرة بتوسيعه نطاق "موضوعه" ليشمل العالم بأسره ... أراضيه، وبحاره، خاماته ومعادنه، طاقاته الظاهرة والكامنة. وهكذا تم اكتشاف قوة البخار وقوانين الميكانيكا (هنا يستطيع العقل

الأوروبى أن يتجاوز فيزياء أرسطو الكونية) فكان التصنيع بكل ما يعنيه من ثورة فى وسائل الإنتاج. ومن تقدم فى آلياته، ومن ثراء وقوة فى مردوداته وكان أن واكبت هذا التصنيع حركة الإكتشافات الجغرافية تقودها بورجوازية رأسمالية صناعية نشطة بحثاً عن مصادر المواد اللازمة للصناعة وفتحاً للأسواق الضرورية لتصريف المنتجات، واستخدمت الأساطيل والجيوش لهذا الغرض المزدوج فكان أن سقط العالم القديم – وضمنه البلاد العربية – فى قبضة الاستعمار.

وأما بورجوازيات العالم العربى فقد ظلت حبيسة أنماطها الإنتاجية التقليدية (الإنتاج الزراعى والبضائعى وليس السلعى) مما أبقاها خارج حلبة المنافسة قانعة بالتبعية راضية بالمفعولية لقرون طويلة، حتى إذا بدأت حركتها نحو التحديث والتصنيع كان الوقت قد تأخر والأوان قد فات.

فإذا أضفنا إلى هذا العامل الخارجى عاملا آخر داخليا يتمثل فى أن الإقطاع إنما كان الأب الشرعى للطبقات البورجوازية العربية(بحيث كان مستحيلا عليها أن تقوم بتصفية كما فعلت قريناتها الأوروبيات) فلقد ظل فكر الإقطاع الثيوقراطى الهيراركى مسيطرا على عقول البورجوازيين العرب مقيداً أقدامهم فلا تتحرك نحو الحداثة خطوة إلا ويعيدها هذا الفكر إلى السلفية والأصولية خطوتين.

وهكذا ظل "الموضوع" الثيولوجى مطروحًا أمام «الذات» العربية لا تُستثنى منها حتى الاتجاهات التقدمية .. فالليبراليون والقوميون وحتى الماركسيون العرب لم تغادرهم السلفية وإن اختلفت أقنعتها على الوجوه. فبقدر ما بقى النموذج الإسلامى مرجعية وحيدة للإخوان المسلمين بقدر ما ظل النموذج الغربى الفرنسى أو الإيطالى أو الروسى مرجعية وأصلاً يحتذى عند أصحاب الاتجاهات التقدمية العربية. أما الإبداع وتأسيس نظرية عربية للثورة أو للحداثة فقد ظل حلما لبعض الأفراد لا يجاوزهم إلى التجذر فى المجرى الثقافى العام.

والخلاصة أن منهج التبعية للسلف القديم أو للسلف المعاصر كان المنهج الذى قاد العقل العربى – بعد عدة جولات عسكرية – إلى القبول بالحل الأمريكى لما يطلق عليه «أزمة الشرق الأوسط!» (لاحظ قبول العرب بتعبير الشرق الأوسط بدلا من

إصرارهم على تسمية الأزمة باسمها الصحيح: الأزمة العربية أو حتى الأزمة الفلسطينية) وبالتبعية أيضا قادنا هذا إلى القبول بوجود إسرائيل بل والتنافس على تطبيع العلاقات معها، غير واعين إلى أن ذلك إنما يعبر بداية النهاية للمنظومة العربية بل وللثقافة والهوية وربما الوجود المادى ذاته.

* * *

فهل من سبيل لمحاولة أخيرة تستهدف تحديث الثقافة القومية بما يجعلها صالحة للدخول مع العصر فى حوار "جاد"؟ وهل يمكن لذلك أن يتحقق دون إزالة الرواسب الكامنة فيما نسميه «بثقافة الانصياع»؟

إن أول هذه الرواسب لتتجسد فى النزعة الماضوية التى تصور أن أمور "الخلف" لا تصلح إلا بما صلحت به أمور "السلف" وهو ما يعنى أن نعيد إنتاج إشكالية المخلوق إزاء الخالق، وأن نتوسل إلى حلها بالقياس الأصولى: قياس الغائب على الشاهد الذى نسفه "ابن تومرت" ببساطة حين أعلن أن هذا القياس المعتزلى لا يعتمد على العلة Cause بل الأمارة، فالأخيرة يثبت عندها الحكم ولايثبت بها، وهو ما يعنى بلغة معاصرة نفى مبدأ السببية، وإذا انتفت السببية انتفى العلم الموضوعى بأسره.

يتصور البعض أن الإصلاح الدينى ممكن حين نستعيد المعتزلة. وهذا غير صحيح بالمرة، ولدينا من تاريخنا الحديث شاهد. فالشيخ محمد عبده أراد ذلك فكان منطقيا أن يذهب تلميذه "النجيب" محمد رشيد رضا إلى ما هو أبعد بما يجعل من السلف حكمًا فكريًا على الحاضر، وحين أتى دور تسييس الفكر رأينا حسن البنا يؤسس حركة الإخوان المسلمين ذات التوجه الإصلاحى، وحين رأى الشيخ سيد قطب تلميذ "البنا" أن الإصلاحية تعطى الدنِّية فى السياسة اتخذ سبيلا "ثوريًا" على تنظير الإرهاب بغير تردد(٥) وهكذا عوداً على بدء، وجدنا أنفسنا أمام فكر الخوارج الذى لفظته الجماعة عبر تاريخها الطويل.

مقارنة بإصلاحنا الدينى المخفق نلاحظ نجاح البروتستانتية على يدى مارتن لوثر (ت ١٥٤٦) وكالفن Calvin (ت ١٥٦٤) حيث استند هذان الراهبان إلى العقل الأرسطى الكونى والذى كان أيضا مرجعية الخصم (الكنيسة الكاثوليكية) وهو عقل لا

يمكن أن يوصف بالماضوية بحال من حيث عدم تركيزه على خصائص أمة بذاتها - أو على أيديولوجية بعينها، بل إن تعبير الكثلكة Catholicity معناه سعة الأفق وجعل الفكر كونيا شاملا. ليكشف لنا طبيعته المتحررة.بينما يلح الفكر المسيحى الشرقى على تعبير الأرثودكس Orthodoxy الذى يعنى الاستقامة والتمسك بالحظ التقليدى حتى النهاية. الأمر الذى يشي بأن العقل المصرى المسيحى والعقل العربى الإسلامى إنما كانا ينهلان من معين واحد هو معين سابق Aprior مفارق ومتعال، مما لايدع من وظيفة للعقل البشرى إلا أن يفسر كلمته المقدسة (اللوغوس) مستمدًا منها المعرفة خير مبالٍ بأية معارف أخرى أيا كانت مصادرها!.

ثانى هذه الرواسب الثقافية تأويلنا الخاص للعلم بأنه علوم البيان (١). فنحن بهذا التصور لانطلق اسم العلماء إلا على مدرسى علم الكلام ورجال الفقه والبلاغيين والنحاة. مع أن هؤلاء جميعا مقلدون. فضلا عن كون هذه العلوم مقصورة على العرب المسلمين دون غيرهم، ومن ثم لاتصلح للدخول فى حوار مع عصر العلم Science الذى لاينهض إلا على شروط محددة: السببية، الإستقراء، البرهان، واعتبار المعرفة بناءً يبنى من البسيط إلى المركب، بناء قابلا لإعادة النظر بالتعديل والحذف والإضافة دون حرج أو قيود أيديولوجية من أى نوع.

وتعد "العرفانية" ثالث هذه الرواسب المنوط بنا إزالتها عن المجرى الثقافى العام. فالعرفانية تنزيل من المصدر الأعلى للبعض لا للكل، وهؤلاء البعض هم: الأئمة، والأولياء، وأقطاب الصوفية...إلخ...وهو ما يجعل المعرفة نتاج الوحى والإلهام الذى يضن به على غير أهله، ومن ثم فلا رأى فيها للجموع وكل ما هو مطلوب من الجموع أن تصدق وأن تذعن وأن تنصاع.

* * *

تتمثل هذه الرواسب الثقافية الثلاثة فيما نسميه به "الأدبيات الزائفة" وهى كتابة تملأ معظم صفحات حياتنا تحقيقاً لاستراتيجية الانصياع.

بيد أن محاولة جادة مخلصة من جانب المثقفين الحقيقيين تستطيع أن تقلص هذه الصفحات إلى حدها الأدنى. وذلك حين يدرك كل صاحب قلم أنه مسئول عن

مستقبل ومصير أمته..حينئذ لاشك أنه سوف يضع نصب عينيه - مقابل الرواسب الثقافية الثلاثة المشار إليها آنفا - مبادىء ثلاثة للكتابة التى سندخل بها عام ٢٠٠٠ مقترحة فيما يلى:

أولاً : الأخذ بصيغة الحداثة (النزعة) Modernity وليس الحداثة (المذهب) Medrnism فالأخيرة مسألة خاصة بتطور الغرب قادته إلى مشكلات ما يعرف بـ ...ما بعد الحداثة Post -Modernism: قصر العقل على الأدائية، والإغتراب Alienation المتزايد، والارتداد إلى الميثى Mythy وأن تقنع بقناع التكنولوجيا، فالنكوص الفكرى عن مجابهة الزخم الرأسمالى عابر القارات (اللهم إلا جهود مدرسة فرانكفورت النقدية وتفكيكية فوكو ودريدا) ذلك الزخم الرأسمالى المعروف الآن باسم العولمة أما الأولى Modernity فتعبير عن روح وثابة تقتحم المجهول، ولا تعترف بالجامد المتحجر، ولاتتوهم اليقين فى عصر اكتشف أن كل القيم - سواء فى الطبيعة أو فى الفكر - إنما هى قيم نسبية تحتمل الصواب والخطأ بحسب المنظور الثقافى وباعتبار النسق الزمانى/ المكانى. ومن ثم يتعين على من يسعى للتحديث أن يقبل بالتعددية الثقافية وأن يتصدى للمذاهب والنزعات الشمولية بشجاعة الجندى ونزاهة القاضى وبراعة الطبيب، فضلاً عن تصديه بالنقد لخطاب الحداثة الغربية التى تمذهبت .. كى يتجنب أعراضها السلبية السالف الإشارة إليها.

ثانيًا: ليست الأصالة Authonticity قرينة الأصولية Fundmentalism، فالأولى تعنى الجدة والأولوية والسبق والتفرد والتميز. بينما تعنى الثانية بالاحتكام إلى السلف، والارتكان على ما تحقق فى الماضى، والسير على نفس الدرب القديم ، فالأولى تعنى إنتاج الأصل، والثانية تعيد انتاجيته فى ظروف غير ظروفه التى تحقق فيها، الأولى تعنى الإبداع، والثانية لا تهتم إلا بالاتباع والنتيجة أن الأصولية ليست إلا خصما من الرصيد الثقافى، بينما الأصالة إضافة حقيقية للمعرفة لاغش فيها ولا تزوير.

ثالثًا: الأدبيات الحقيقية قيمة أنطولوجية قائمة بذاتها، علاوة على كونها محركا

إبستيميا لفهم الوجود وتغييره فى آن، وآية ذلك ما أثبته العلم فى عصرنا من أن اللغة ليست مجرد وعاء للفكر بل هى الفكر ذاته. من حيث أنها لا تكون إلا بوجود "الآخر" فالشخص الذى وُلد فى جزيرة منعزلة ليس بها أحد غيره لا يمكن أن يتكلم وبالتالى لا يمكن أن يفكر [ولك أن تلاحظ الفرق بين قصة "حى بن يقظان" لابن طفيل وقصة روبنسون كروز لـ...دانيال دى فو لتدرك الفرق بين عقل الفيلسوف الشرقي وعقل الروائى الغربى.

* * *

كانت الصفحات السابقة جميعاً مجرد توطئة لطرح السؤال التالى:

لماذا يهتم أدبنا العربى بأنطولوجيا الحضور فى العالمية كما لو كنا موظفا فى إدارة حكومية يسعى وراء الدرجة والعلاوة وبدل التمثيل؟؟

أليس الأجدى والأنفع له ولنا أن يعمل فى سياق ممارسة ديالكتيكية بينه وبين سائر أدبياتنا لكسر الطوق المضروب حول عنق ثقافتنا. تلك الثقافة التى لا تملك إلا الإذعان للأبنية السلفية الماضوية أو الهروب إلى نماذج خارجية تجعل منها مثلا يُحتذى فلا تنال منها غير رتبة التابع ودرجة الأجير؟!

إن الأدبيات الحقيقية التى تستهدف تحرير إرادة الإنسان بقدر ما تستهدف بلوغ الكمال الجمالى أنطولوجيًا وإبستيميًا، هى وحدها الأدبيات التى تنتج أدبًا عالميًا حتى لو لم تترجم أعمالها اليوم أو غدا. ذلك لأن البشر سوف يطلبونها حين يجد جدهم .. ففى الليلة الظلماء يفتقد البدرُ.

ملاحق

(١) يختلف هذا النمط الآسيوى عن نموذج ماركس فى المادية التاريخية حيث يجمد التطور فى البلدان التى قامت زراعتها على حوض النهر الواحد مما اقتضى إلحاق مؤسسة الحاكم ببنية الإنتاج ذاته، وفى هذا النمط الآسيوى تنعدم الملكية الخاصة للأرض، وينعكس هذا على البناء الفوقى بهيئة ما يعرف بالطغيان الشرقى Oriental Depotism، ومن هنا - ودون محاجاة أثنولوجية - يمكن القول بعروبة مصر أو بمصرانية العرب ... سيان!

(٢) الهرمسية Hermsism نزعة فلسفية مضادة للفلسفة حيث تقوم على العرفان مقابل البرهان العقلى، والهرمسية تكرس لثالوث إلهى!

(أ) الإله المتعال، وهو إله لا يوصف ولا يمكن إدراكه، فهو لا يعرف إلا بالسلب (ليس كمثله شيء)

(ب) إله خالق هو الذى صنع العالم، ويمكن إدراكه بتأمل الكون ونظامه، وما خلق الخلق إلا ليستعلن (راجع الحديث القدسى: كنت كنزا مخفيا فاردت أن أعرف فخلقت الخلق ليعرفون) وبهذا المعنى أيضاً يفهم استعلان يسوع باعتباره الكلمة الخالقة.

(جـ) إلاله القدوة أو المثل الأعلى (روح القدس) وسبيله التخلص من المادة والفناء فى الذات الإلهية، ومن هنا يأتى العرفان.. كن شبيهًا بالإله تعرفه، فالشبيه لا يعرفه إلا شبيهه.

(٣) الغنوص Gnosis كلمة يونانية ومعناها المعرفة، وفى المصطلح هو نوع من المعرفة العليا تمتزج فيها الفلسفة بالتصوف بالسحر، والغنوص أقدم وحى من الإله، ولا يزال يتحرك هنا وهناك ويختلف مع الدين فى أن دائرته مفتوحة دوما، ويتبدى الغنوص فى الثقافة الفارسية فى هيئة المانوية وعبارة الاثنين، وقد تسلل منها إلى اليهودية ثم إلى المسيحية فى أفكار باسيليوس وفالنتين ومرقيون، وأما الإسلام فقد ظهرت فيه الغنوصية من خلال فكر الباطنية والإعتقاد بأن

الإمام يتلقى المعرفة عن السماء، وبالتالى فانقطاع الوحى بعد النبى محمد مسألة - فى رأيهم - غير صحيحة!

(٤) بالطبع فإن أحدا لا يمكنه المجادلة فى أن الانقلاب السنى على الشيعة الفاطمية فى مصر والشام إنما كان مجرد انقلاب سياسى وليس انقلابا معرفيا، فالفكر الشيعى ونظيره السنى - على المستوى الإبستيمى - إنما ينهلان من نفس النبع الميتافيزيقى وإن اختلف فحسب أسلوب التذوق.

(٥) راجع كتاب الشيخ سيد قطب "معالم فى الطريق" ط ١٥ دار الشروق ١٩٩٢ - خاصة صفحات ٩٨، ٩٩، ١٢٩ حيث يدعو المسلمين - ولو كانوا اثنى عشر ألفا .. ولو كانوا ألفا .. ولو كانوا مائة .. إلى إعلان الحرب على روسيا وأمريكا وبريطانيا وفرنسا والصين والهند واليابان والفلبين وأفريقيا لفرض "ثقافة الانصياع على هذه الأمم" وبالطبع فإن السلاح الوحيد الذى سيكون متاحا، للمسلمين هؤلاء ليس غير الإرهاب الدموى!

(٦) لابد هنا من التنويه بفضل المفكر المغربى الكبير محمد عابد الجابرى، فالإشارة إلى إنجازه أمانة والإفادة منه واجبه.

وحدة التراث الإنسانى

نبيل فرج

ليست هناك مشكلة فى العلوم بين المحلية والعالمية، لأن العلم لا وطن له، ولا يختلف الموقف منه باختلاف الشعوب والحضارات.

فى العلم اقتصار شديد على الفكرة، واستخدام للألفاظ على النحو المحدد، الذى لا يزيد أو ينقص، وفيه القطع الذى لا يقبل الشك.

أما الثقافة، أو الآداب والفنون، بالمعنى العريض للثقافة، فإنها تختلف باختلاف الشعوب والحضارات والأزمنة، وهى تنهض على النسبى والخيالى، لا على ما هو يقينى ومؤكد.

ومع هذا فإن الثقافة، فى الرؤية العميقة، مثل العلوم، لاوطن لها، وإلا تحولت إلى عصبية مشينة، وذلك لأنها تملك من القدرة الفنية ما تتجاوز به كل زمان وكل مكان، ولأنها، فى حرفية الكتابة والتزامها، لا تختلف فى أحكامها عن الأحكام العلمية.

وكما أن منجزات العلم التى غيرت وجه الأرض مادياً وتكنولوجياً، ونقلتنا إلى العصر الحديث، ملك للعالم كله، فإن التراث الإنسانى ملك للإنسانية كلها.

وبهذا كله تشترك الآداب، على تنوعها، فى وحدة واحدة لا تختلف بها عن الوحدة الراسخة فى العلوم.

وبفضل هذه الوحدة أو المشاركة التى تتبدى فى اللغات المشتركة بين البشر، يتحقق الحوار بين الثقافات المختلفة، إما مباشرة أو عن طريق الترجمة، فتأخذ كل ثقافة من الثقافات الأخرى، ما يتلاءم مع ملكاتها وحاجاتها وقدرتها على التأثر، إن بالعقل أو بالقلب، أو بالاثنين معًا.

ولمن يريد الدليل على صدق هذا القول، فإننا نجده فى الأديان التى انتشرت فى أرجاء المعمورة، رغم أنها تنتمى فى الأصل إلى بيئات معينة، كما تنتمى الآداب كذلك إلى أوطان مختلفة.

وغنى عن البيان أن الآداب القديمة على اختلافها: الفرعونية، واليونانية، والرومانية، والقبطية، والإسلامية، وعصر النهضة، أخذت من بعضها، بهذا الأخذ حققت حضورها فى أنضج أشكاله، وهى تقرأ إلى اليوم خارج حدودها وأزمانها، كما كانت تقرأ فى مواطنها الأصلية.

وإذا راجعنا على سبيل المثال الفكر الاجتماعى أو الدينى للحضارة المصرية القديمة، سنجد تشابهًا كبيرًا بينه وبين ما فى العصر الحديث من ثقافات إنسانية، فى الروح والنص.

وفى الأدب العربى القديم نجد أن الحضارة العربية تأثرت بالثقافات الهندية والفارسية واليونانية والنبطية. وحققت الكثير من نصوصها وقامت بترجمتها فى عهود المنصور والمأمون وهارون الرشيد. وهذه الترجمة هى التى عدت مراجع النهضة الأوروبية لقرون طويلة.

غير أن تحقيق هذا اللقاء أو هذا التفاعل بين الآداب لا يتم إلا إذا كانت خصائصها أو سماتها قادرة على مثل هذا التقبل من الآخر، والتفاعل معه، على نحو ما تستطيع أن تتقبل قديمها، لا تقبل إفناء الذات ولكن تقبل المقدرة على العطاء، فى ظل معتقد صحب الإنسانية فى جميع عصورها، معتقد يؤمن بوحدة الكون الكاملة، ووحدة المعرفة، ووحدة الشعوب، بالترافد والتفاعل.

وهذه الوحدة ليست أحادية مصمتة، ولكنها وحدة مزدهرة، بما تنطوى عليه من تنوع لا ينفى هذه الوحدة، ولا يقلل من قيمة التنوع والاختلاف فيها.

وعلى مستوى الثقافة الواحدة يمكن أن نطالع فى الثقافة العربية بجلاء هذه الوحدة الكلية التى تجمع آدابها القطرية المختلفة، وفى نفس الوقت نطالع تنوعًا يرجع إلى تنوع الينابيع التى تصدر عنها فى كل قطر.

ومن منطلق أن البشر أو الإنسانية واحدة متساوية، دون اعتبار لجنس أو دين أو لغـة، وفى عصر المعلومات والسماوات المفتوحة التى تزول فيها كل الحواجز والمسافات بصورة لم نعـرفها من قبل فى التاريخ الطويل، مع ما يتهدد العالم أيضًا من نظام عالمى جديـد، يـريد أن يحـيل البشـر جميعا إلى نمط بلا إرادة، فإن نظرتنا إلى قضية المحلية والعالمية تختلف، أو يجب أن تختلف، عن نظرتنا لها فى كل القرون السابقة.

كمـا أن تقديـرنا لتوسيع مـدارك العقـل والحـس، يفوق بالقطع كل ما جرى من قبل.

كـان الخـوف مـن فقـد الهويـة القومـية يشـكل دائمًـا همًـا أساسـيًا فـى الـثقافة العربـية، وفـى جمـيع الـثقافات المحلـية، كما أن التطلع إلى أخوة البشر على الأرض، حـلمًا بعـيد المنال، لا يحفل به إلا قلة قليلة تملك من الأحلام أكثر مما تملك من أدوات عملية.

وتحـت تـأثير هـذا الهم نشأ تعظيم التراث، وأحيطت الشخصية القومية بسياج محكـم، لم يـدرك أصـحابه أن فـيه مقـتل هـذه الشخصـية، أو عـلى أقـل تقدير تقليص أبعادهـا، ونضوب حيويتها، بينما كان فتح النوافذ على مصراعيها أجدر دائمًا بتحقيق هـذه الغايـة، وتوفـير درجـة من درجات الرقى والحكمة والتحرر والتسامح، لا سبيل إلـيها إلا بهـذا الانفـتاح الـذى يوقـظ القـوى والملكـات الكامـنة، قـوى العقـل والقلـب، ويحفزها للتعبير.

إن ارتداء الزى العالمى لا ينفى الجنسية أو الروح الخاصة والذكريات.

وهذا لا يقتصر على الأدب الرسمى، الذى يمكن التعامل معه كمادة خام لنصوص جديـدة ذات قـيمة أدبية معاصرة، بل إنه يشمل أيضًا الأدب الشعبى أو الفنون الشعبية الـتى لا تتجـلى فـى صـورة جمـيلة إلا بالاسـتفادة مـن الفـن العالمى وليس بمحاكاة هذا التراث المحلى.

ومـثل هذه الاستفادة لا تتحقق إلا بالتحرر من سطوة الماضى الموروث حتى يتهيأ لتقبل الوافد العالمى.

والذيـن عاصـروا حياتنا الثقافية فى مصر عن قرب منذ ١٩٥٢، بالقياس إلى هذه

الحياة فيما بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢، يرون بوضوح أن التوجه الثقافى بعد ٥٢ كان لأسباب سياسية بحتة يتخوف من الانفتاح على الغرب، ويؤثر عليه الاتجاه القومى العربى، الذى كبل أدبنا فى تلك الفترة المؤقتة، على حين أن الوعى الذى صحب الثقافة المصرية بعد ثورة ١٩١٩ أدى إلى ازدهارها، بفضل إدراكها الجيد أن الثقافات الأجنبية إحدى أدوات نضج الشخصية القومية، وإثرائها، لا إفقارها وتهديدها.

لنقل فى النهاية إن التراث الإنسانى فى عناصره الأساسية ليس ملكاً لقومية دون قومية ولكنه ملك لكل القوميات مجتمعة. ولهذا التراث الإنسانى مقاييس أو صفات مميزة لا تتناقض مع المقاييس أو الصفات المميزة للتراث القومى لكل أمة من الأمم.

والأمة التى تستطيع أن تجمع بين القياسين، ليس كعنصرين مختلفين وإنما كعنصر واحد، فيه إضافة جديدة إلى التراث العالمى، هى الأمة التى تصل إلى العالمية، دون أن تفقد أصولها المحلية.

وتاريخ الآداب حافل بالثمار المتشابهة التى تؤكد وحدة العقل البشرى ووحدة الحياة الإنسانية، كما يؤكد ابن خلدون فى مقدمته هذه الوحدة، فى نظريته عن العمران البشرى التى ترى الدول فى أطوارها أو دوراتها الاجتماعية ما بين الفتوة والكهولة والهرم، أو النشوء والازدهار والانحطاط.

وسواء أكان هذا التشابه بين الآداب بفعل التأثر والتأثير، أم أنه من قبيل توارد الخواطر بين أثر وآخر، بعدت بينهما المسافات المكانية والزمانية، فهى الدليل على أن الفرق بين المحلية والعالمية ليس بالفرق الكبير الذى تنعدم فيه العلاقة أو الوشائج المشتركة، ويتعثر التفاعل بينها...

من الثمار المتشابهة بين الآداب قصة "حى بن يقظان" للمفكر العربى ابن طفيل التى صورت نشأة العقل فى العزلة، واهتداء الفرد بالفطرة إلى كل ما يلبى حاجاته. وعلى بعد سبعة قرون نجد قصة "روبنسن كروز" للكاتب الإنجليزى دانيال ديفو، التى تتشابه معها فى وقائعها، ولو أنه من الثابت أن هذه الرواية الإنجليزية استقيت

من أحداث تاريخية لبحار تحطمت سفينته فى المحيط بالقرب من أقصى الطرف الجنوبى من أمريكا الجنوبية، وكان هو الوحيد الذى نجا، وحمله الموج إلى جزيرة نائية، ليس فيها نبات أو حيوان، عاش فيها من الشباب إلى الكهولة، إلى أن مرت سفينة نقلته من الجزيرة إلى وطنه.

وهناك أيضاً التشابه بين "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى، و"الكوميديا الإلهية" لدانتى اليجييرى، ولو أن هناك من يرى أن تأثر دانتى كان بسيرة المعراج وكتب المفسرين والمتصوفة.

والتشابه بين الفارابى "آراء أهل المدينة الفاضلة" وكتاب "جمهورية أفلاطون" ولا سبيل إلى فهم شعر شعراء كأبى تمام وابن الرومى وابن المعتز إلا فى ضوء الفلسفة اليونانية والثقافات الأخرى، وأهمها الثقافة الفارسية، أو لنقل الثقافة الشرقية إجمالا لتشمل الهندية والسامية.

وكذلك لا يمكن فهم الشاعر الأسبانى جارثيا لوركا إلا بالرجوع إلى التراث الشعبى للريف الأسبانى ذى المسحة العربية الشرقية، فى غير انفصال عن الصيغ والأشكال العالمية المنحدرة منذ اليونان.

كما أن فهمنا للشاعر المصرى على محمود طه يكون أفضل بالرجوع إلى شعر الشاعر الإنجليزى شيللى، خاصة فى تعبيره عن الحياة، فى صورها المجردة، وأحلامها المجنحة.

وإذا تركنا النماذج المفردة إلى الحركات العريضة، فسنجد التشابه بين البيان العربى فى القرنين الثانى والثالث، وبيان أرسطو فى "الخطابة" وأن شعر جماعة الديوان وشعر مدرسة أبوللو والشعر الحر، خلال النصف الأول من هذا القرن، كان من ثمار التأثر بالآداب الأوروبية بعامة، وبالشعر الإنجليزى بخاصة.

ولست أريد أن أحصر التأثر والتأثير فى هذه الأمثلة الواضحة، لأنى أراها أبعد مدى، حين تتيح ثقافة من الثقافات مناخًا ملهمًا لتجارب جديدة محدثة تتشابه مع الأصل، ولكنها تتجاوز بها كل آفاق التقليد، بتوسيع الخيال، وتعميق الإحساس، كما نجد فى الموسيقى والأغانى الروسية الكثير من روحانية الشرق، وما أكثر ما فى فنون الغرب الحديث، فى التشكيل والموسيقى، من إيقاعات أفريقية صريحة.

وقد نجد في تاريخ الآداب الأوروبية من النقاد والباحثين من اكتشف في الآداب الأجنبية أسماء لم يتيسر لنقاد وباحثي هذه الآداب نفسها من يكتشف مثلها في آدابهم القومية، ومن يجعل هذه الأسماء الأجنبية مقروءة في كل الآداب، وعاملا من عوامل النهضة الإنسانية المشتركة.

فمن المعروف أن الألمان والفرنسيين، لا الانجليز، هم الذين اكتشفوا شكسبير، وأن الفرنسيين والإنجليز هم الذين اكتشفوا في الثقافة الأمريكية والألمانية أعلامًا في القصة والشعر، لم يكن أحد يلتفت إليهم في بلادهم، على كثرة النقاد والباحثين فيها.

وتمهد الكتابات المتفرقة التي يتناول فيها الكتاب البلاد والشعوب الأخرى تبادل المعارف بينها، ورؤية حياتها في مرآتها، والتأثر والتأثير بين آدابها.

ولست بحاجة إلى القول أن أدبنا العربي مؤهل للعالمية، إن لم يكن، في أرفع نماذجه، أدبا عالميا بكل هذه المعاني.

وفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل يثبت ذلك، وينتقل بأدبنا من مجرد اهتمام الباحثين بشئون العالم العربي، أو الشرق الأوسط وفولكلور الشعوب، إلى المحيط العالمي، ولو كان كاستثناء.

غير أن تحويل هذا الاستثناء إلى قاعدة، يقتضي من هذا الأدب أن يحافظ بقوة على ذاته الأصيلة بقدر محافظته على الإنسانية العامة، في كلياتها، بحيث لاتطغى الذات على العام، ولا ينفصل العام عن الذات.

الجمهورية العالمية للآداب لبسكال كازانوفا
هل من عبرة فى هذا الكتاب؟

هارتموت فاندريش

فى هذا العام قد مضت على ميلاد «أمير» الأدباء الألمان يوهان وولفغانغ جوتيه مائتان وخمسون سنة. كانت ومازالت الصفحات الثقافية للجرائد المحلية والوطنية والدولية مَلأى بالمقالات حول أبعاد متعددة لأعمال هذا الأديب الكبير وحياته وتأثيره فى معاصريه ومن جاء بعدهم. ولهذا السبب قد بدا لى لائقًا أن أقدِّم أفكارى القصيرة التالية بالإشارة إلى أديب الأدباء هذا خاصةً أنه كان أول من صاغ المفهوم الأساسى لهذه الندوة أيضًا أعنى مفهوم العالمية فى السياق الأدبى. فصاغ جوتيه سنة ١٨٣٧ عبارة «الأدب العالمى» أو «أدب العالم» - بالألمانية «**Weltliteratur**» - وهى العبارة التى تُرجِمت فيما بعد إلى اللغات الأخرى.

طبعًا يوجد اليوم لهذا المفهوم معانٍ متعددة تختلف كثيرًا عمّا قصد يوهان وولفغانغ جوتيه إليه وهذا بسبب تعميم العبارة وكثْرةِ استخدامها. فنجد اليوم معانى كثيرةً ومتنوعةً لعبارة الأدب العالمى فهو من جهةٍ مجموعةُ الأعمال الموجودة على الكرة الأرضية بدون تمييزٍ واختيارٍ من حيث الجودةُ أو هو مختارات من هذه الأعمال اُخْتيرت تبعًا لمعايير لغويةٍ ومضمونيةٍ وأسلوبيةٍ وغير ذلك.

لم يحددْ فى تقديمه معنىً معيَّنًا لعبارة «الأدب العالمى» ولم يشرَحْ أيضًا ما يقصده بها بصورةٍ تفصيليةٍ شاملة ولكن يتضح مما أشار إليه الأديب الكبير أن الأدب العالمى بالنسبة له أكثر من مجموعة كلية غير متجانسة وأيضًا أكثر من مجموعة جزئية غير واضحة الأسُسُ التى عليها يجرى اختيارُها.

فى نظر جوتيه يقوم مفهوم الأدب العالمى على فكرة التعاون والتعامل الثقافيَّيْن (وأتعمدُ استعمال كلمة «التعامل» التجارية لسبب سيتضح فيما بعد). فى هذا الصدد يُقْتَبَسُ قولُ جوته التالى كثيرًا:

«أُدرك أكثر فأكثر – قال جوتيه على ما نقله سكرتيره يوهان بيتر إكرمان – إنَّ الشِعرَ مِلكٌ مشترك للإنسانية وإنه يظهر في كل عصرٍ في مئاتٍ من الناس. فالواحد أحسنُ بقليل من الآخر فيطفو أكثر منه بقليل» ويُكمِل جوتيه بعد ذلك: «الأدب الوطني ليس له شأن مهم فوقتُنا هذا هو وقتُ الأدب العالمي وعلى كل واحدٍ أنْ يساهم في هذا التطور» ثم يعود بعد ذلك بعشرات من الصفحات فيقول: «إنه من الحلو – بحيث التعامل والعلاقات بين الفرنسيين والإنكليز والألمان تتحسن وتكثر – أنْ يصحّحَ بعضُنا البعض».

كُتبت دراسات عديدة جدًا حول فكرة جوتيه هذه – فكرة الأدب العالمي – وفي واحدة من هذه الدراسات وهي كتاب عنوانه «جوتيه والأدب العالمي» يلخّص المؤلف – فريتز ستريج – معنى مفهوم الأدب العالمي قائلاً: إنه نتيجة الظاهرة أن الآداب الوطنية المختلفة في تطورها التاريخي تتداخل وتتشابك ويؤثِّر بعضُها ببعض فليس من الممكن تأمّلُها وفهمُها منفصلةٍ بل من الضروري أن تُدْرس كوحدةٍ لا تتجزأ». ويشير بعضُ الدارسين إلى أنَّ ما يعنيه جوتيه بالأدب العالمي لم يعُد موجودًا في اللغة العادية اليوم وهو – كما سبق وذكرت – أدب دولي «متعامل» أو آداب متعاملة على مستوى دولي.

من البديهي أن لصياغة جوتيه لعبارة «الأدب العالمي» تاريخًا طويلاً من المناقشات الثقافية والأدبية وكانت هذه مناقشات مثلاً حول الآداب ودورها وحول روح شعب معين والتعبير عنه في الأدب أو حتى حول «جمهورية الآداب».

ووجّه جوتيه عبارته الجديدة ضد تضييق وُجْهة النظر الأدبية التي كانت في وقته مركّزةً كثيرًا على الأدب الوطني والروح القومي الموجود فيه فقط. فلذلك تُظْهرُ عبارةُ الأدب العالمي تطورًا ثقافيًا إيجابيًا بل توسيعا للآفاق الأدبية مشجعًا للتعاون الإبداعي على مستوى الإنسانية. فكرة جميلة جدًا وفيها أملٌ للمستقبل. ولكن!

عرف يوهان وولفغانغ جوتيه كثيرًا من الأعمال الأدبية من خارج أوروبيًا والدليل على ذلك مجموعتُه الشعرية «الديوان الشرقي – الغربي» الموجودة باللغة العربية في ترجمة الأستاذ عبد الغفار مكاوي. ولكنَّ موقفَه رغم ذلك يبقى موقفًا

أوروبيًا. وإذا كنا بحاجة إلى نموذج أو مثال - يقول جوتيه بعد ذكره الأول لعبارة «الأدب العالمى بسطور قليلة - كان علينا دائمًا الرجوع إلى اليونان الذين يُعْرَض فى أعمالهم دائمًا الإنسان الكامل الجميل».

وأيضًا إذا تكلم جوتيه عن آداب العالم ذكر فى أكثر الأوقات الأدب الفرنسى والإنكليزى والألمانى. النماذج ليس لها وجود إلا فى هذه الآداب. ويعنى هذا أن المساواة بين الآداب التى يتوقّعْها السامعُ لعبارة الأدب العالمى غير موجودة فى فكرة يوهان وولفغانغ جوتيه وأمثاله فى أوربا.

وهناك تحفُظُ آخر فى هذا الصدد وهو تحفُظ يُثير شكًنا فى دور العبارة المذكورة. فقبل صياغتها بنسبة واحدة فقط ظهرت عبارتان أخريان لا يمكن إنكار أصلهما التجارى - السياسى وهما: «التجارة العالمية» و «الاقتصاد العالمى». ويعنى هذا أن العبارة المذكورة - «الأدب العالمى» - قد صِيغَتْ على نَسَق عمليات السوق خاصةً أن جوتيه راقه استخدام الصيغ التجارية وهكذا تتناسب عالمية الأدب مع جميع عالميات ذلك الوقت ولكنَّ هذه العالميات كلًها موزعة فى أقاليم العالم بصورة غير متوازنة.

يبدأ الكتاب الذى أريد تقديمه هنا من هذا المنطلق أو بالأحرى من هذين المنطلقين: سوق الأدب وعدم التوازن لهذه السوق.

الكتاب المذكور هو كتاب «الجمهورية العالمية للآداب» وهو دراسة مهمة وضخمة (٥٠٠ صفحة تقريبًا) لفرنسية شاب اسمها كازانوفا وهى تشتغل صحفية فى الإذاعة الثقافية الفرنسية.

موضوع الكتاب هو الأدب ولكنه ليس الأدب بمعناه الجمالى - الأسلوبى واللغوى والمضمونى. المعايير الجمالية لا تهتم بها الكاتبة فهى تتناول أحوال إنتاج الأدب وإمكانيات وشروط توزيعه وتعتبر الأدب سلاحًا فى المواجهات الدولية أو المنافسة العالمية، فالأدب هنا دليل من الدلائل الجيو - سياسية. طبعًا كسلاح فى المواجهات بين الدول فإن الأدب أجمل بكثير من أسلحة أخرى موجودة ومستخدمة ولكن فى مملكة الأدب يوجد - كما توضح باسكال كازانوفا - استعمار واستراتيجيات لمقاومته أو تطورات تعاكسه.

تشرح باسكال فى دراستها أشياء عديدة جدًا لا أستطيع أن أتناول منها إلا القليل:

تصف المؤلفة كيف تطورت مدينة باريس وأصبحت مركز العالم للأدب وكيف لوقت طويل وحتى قرننا هذا انتقل كل من سعى للحصول على المجد الأدبى عالميًا إلى العاصمة الفرنسية واستعمل - إذا كان بوسعه - اللغة الفرنسية فى كتابته. وكان خلف هذا التطور سببان غير منفصلين، الأول سياسى: وهو ارتقاء فرنسا إلى مستوى دولة عظمى، والآخر ثقافى - لغوى: تحرر الفرنسية من اللغة اللاتينية وتطورها إلى لغة أدبية وطنية مستقلة.

وتصف باسكال كازانوفا ثانيًا وبنمط متشابه نشأة الآداب الأخرى الكبيرة منها والصغيرة وتصف بالنسبة لكل واحد منها طريقه الذى يرافق فيه فى البداية نشأة وطنية أو أوطانه فيخدم كل أدب، وفقًا لتحليل باسكال كازانوفا تشكيل دولته الوطنية، ولكن الأدب بعد ذلك يفارق وظيفته الوطنية الأصلية هذه ويبتعد عن الخطاب القومى أو الوطنى ليمشى فى طريقه الخاص فيصبح مع الآداب الأخرى التى وصلت إلى هذا المستوى من الاستقلال جزءًا من الجمهورية العالمية للآداب هذه حال الآداب الغربية الكبيرة يعنى الآداب التى استطاعت دولها الأصلية أن تساعدها باتخاذ أدوارها هذه على المستوى العالمى.

إن وضعية الآداب الأخرى ومنها الأدب العربى مختلفة كل الاختلاف، إلا أن هذه الآداب تنقسم إلى أنواع لأن بعضها مكتوب بلغة من اللغات الأوربية مثل الإنكليزية والفرنسية والأسبانية وبعضها مكتوب بلغة غير اللغات الأوروبية وبعيدة عنها والأدب العربى من هذه المجموعة.

وفرق آخر بالنسبة للآداب غير الأوربية يعتمد على طول فترة الكتابة الأدبية والتى ما زالت حية وفعالة فى الإبداع الأدبى الحالى ففى حالة الأدب العربى فإن تاريخ الفترة الإبداعية طويل طبعا وغنى جدا وما زال مرئيًا فى كثير من الكتابات سواء عن قصد أم عن غير قصد وذلك من حيث اللغة أو من حيث الأجناس الأدبية أو من حيث المواضيع أو من غير هذه الصور. فى كتاب باسكال كازانوفا لا نجد كثيرًا عن

الأدب العـربى وفى حديثى الشخصى تعترف الكاتبة بجهلها التام تقريبًا حول الأدب العـربى. والكاتـب العـربى الأكـثر ذكـرًا فـى الكـتاب هـو رشـيد بـو جدرة الذى يدين بشـهرته الأدبـية للغـة الفرنسـية. هـذا طـبعًا دلـيل إلى مـا تقصده باسكال كازانوفا أن الطريق إلى الشهرة العالمية لكاتب غير منتم إلى الآداب الأوروبية المذكورة عبر واحد من هذه الآداب نفسها.

فلـنعد إلى هذيـن العـائقين عـلى طـريق الأدب العـربى للوصول إلى «الجمهورية العالمـية لـلآداب» أو إلى الشـهرة العالمـية وهمـا عائقـان بالنسبة للأعمال الجديرة وغير الجديـرة بهـذه الشـهرة عـلى السـواء: أولًا اللغـة وثانـيًا التاريخ الأدبى. وتوجد طبعًا مشـاكل أخـرى – سياسية – تعوق قبول الأدب العربى عالميًا ولكنها ليست موضوع هذه المداخلة.

بحـل هـاتين المشـكلتين – وأعـنى بهمـا مشـكلة القـراء غير العرب لفهم الأدب العـربى مـن جهـة وتعريف هذا الأدب لهم من جهـة أخرى – لمواجهـة هذين التحديين لا تقـدم باسـكال كازانوفـا نموذجًـا معيـنًا ولكـنها تتحدث عن تطور المناهج والتقنيات الأدبـية الـتى تلـتقى فـى استعمالها آداب العالم أو كتاب العالم المتميزين لتصل بهم إلى الجمهوريـة العالمـية لـلآداب ولكـنها تلقـى بالبحث عن تجاوز العائقين المذكورين على عاتق قراء كتابها.

فـى مـثل هـذه المداخلـة لـيس بالإمكـان إلا الإشارة السريعة إلى عدد من الأسئلة المطـروحة فـى هـذا الكـتاب الـذى اعتبره جديرًا بالقراءة والدعوة إلى تأمل هذه الأسئلة ومناقشتها.

فهــرس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٦٤٦ / ٢٠٠١

المجلس الأعلى للثقافة
١ شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهة

الرقم البريدى : ١١٢١١
تليفون : ٧٣٥٢٣٩٦
فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

بريد إلكترونى :
egypt council @ yahoo. com

تصميم الغلاف للفنان
عدلى رزق الله

كلمات الافتتاح:

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة / كلمة مقرر المؤتمر الأستاذ الدكتور صلاح فضل / كلمة الباحثين المصريين الأستاذ الدكتور أنور لوقا / كلمة الباحثين العرب الأستاذ الدكتور جمال شحيد / كلمة الباحثين الأجانب الأستاذة الدكتورة فاليريا كيربتشنكو.

بحوث المؤتمر:

أبو الحسن سلام / أنور لوقا / جمال شحيد / خليل كلفت / روبن أوستل / روجر آلن / زينب أبو سنة / سعد البازعى / سعد الهجرسى / سلوى بكر / عبد الرضا علىّ / عثمان بدرى / ف. كيربتشنكو / محمد على الكردى / مهدى بندق/ نبيل فرج / هارتموت فاندريش.

